FORUM

10

1958

PRIJSVRAAG

Bibliotheekgebouw Leeuwarden

Uitspraak van de Jury.

Onder verwijzing naar het bepaalde bij artikel 10, 5e lid, van het Prijsvraagreglement, luidt de uitspraak der jury als volgt:

a. Aan het ontwerp motto FRISO, ingezonden door Onno Greiner H.B.O., architect B.N.A. te Amsterdam, wordt een tweede prijs toegekend.

b. Aan elk der navolgende drie ontwerpen wordt een derde prijs toegekend:

ontwerp motto 271258, ingezonden door Ir P. H. Tauber b.i., architect B.N.A. te Alkmaar;

ontwerp motto BOOM, ingezonden door Ir K. A. van Ooy b.i., te Amsterdam;

ontwerp motto ZENIT, ingezonden door J. Hendriks H.B.O. en H. A. M. van der Velden H.B.O. te Nijmegen.

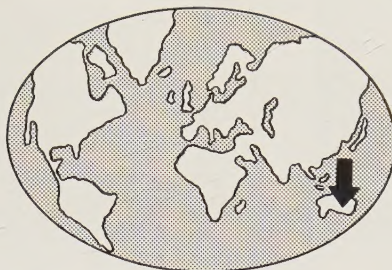
c. Het ontwerp motto BOOM DER KENNIS, ingezonden door J. Temme te Pijnakker, wordt eervol vermeld.

Tentoonstelling der ontwerpen in het Beursgebouw te Leeuwarden op 19, 20 en 21 januari 1959, telkens v.m. 9—12 uur en n.m. 2—6 uur.

Leeuwarden, 26 november 1958.

Namens de Jury,
Ir A. J. van der Steur b.i., Voorzitter
Ir D. Tuinstra b.i., Secretaris.

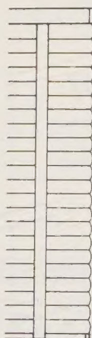
DAAR





zoals overal elders in de wereld

Zie op de foto het moderne gebouw van de Mutual Life & Citizens Assurance Co. Ltd. te Sydney N.S.W. in Australië. Ook dáár Luxaflex aluminium jaloezieën! Reeds passen architecten over héél de wereld ze dankbaar en veelvuldig toe. Want èn de strakke, elementaire schoonheid èn de utiliteit èn de onaantastbare duurzaamheid van deze moderne zonwering is zonder weerga! Bovendien: Luxaflex blijft door de jaren heen als nieuw zo mooi en . . . vraagt ternauwernood onderhoud!



Luxaflex Thermofort lamellen

Alléén Luxaflex Thermofort lamellen laten zich ongestraft buigen. Niet éénmaal maar steeds weer opnieuw, zonder kans op beschadiging of vervorming. Dank zij een nieuw hardingsproces zijn ze de enige lamellen ter wereld die altijd „springlevend" blijven!

Krimpvrije, afwasbare plastic banden.
Soepele nylon koorden.
Simpel bedieningsmechanisme.
Vele decoratieve kleurencombinaties.

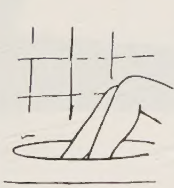
Luxaflex **aluminium jaloezieën**

met Luxaflex Thermofort lamellen

Schrijf voor de gratis brochure met vele technische gegevens en de lijst van Nederlandse Luxaflex-fabrikanten naar:
HUNTER DOUGLAS HOLLAND - POSTBUS 504 - ROTTERDAM - TELEFOON 77540 - 77735

De natte cel steelt vrouwenharten








De natte cel steelt het hart van iedere huisvrouw. Ik ondervind het zelf: dat waterveilige vertrekje bespaart mij bergen werk. Ons hele gezin wast en baadt er zich. Wij nemen er een zitbad, een voetbad, een douche. Baby wordt er gewassen en aangekleed. En de kinderen mogen er naar hartelust met water spelen en stoeien. Ook de was doe ik in de natte cel, want dan hoef ik nergens meer mee te sjouwen. Ja, een vrouw waardeert de architekt, die mèt het Lavet van een kleine ruimte een natte cel met zoveel mogelijkheden heeft gemaakt.

HET *Lavet* EEN PRODUKT VAN DE *Ocriet* FABRIEK N.V. TE BAARN



Meubelen die Uw overweging verdienen

AP-ORIGINALS

een overzichtelijke catalogus
zenden wij U gaarne toe.
Showroom Keizersgracht 398,
Amsterdam-C., telefoon 39329.







moderne lijnen

moderne kleuren

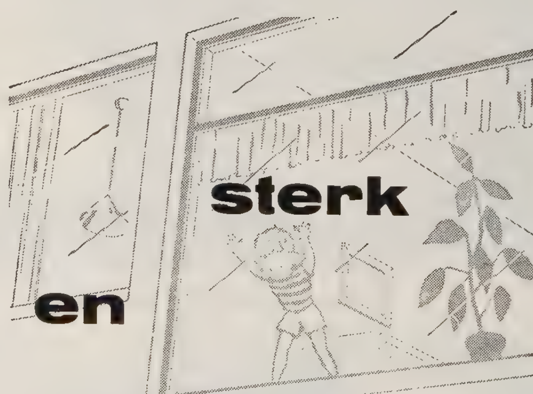
Alle moderne lakken voor nieuwbouw en onderhoud

Onze kleurenspecialisten en verftechnische adviseurs staan altijd voor U klaar.

N.V. Verf-, Vernis- en Oliefabrieken

VEVEO

Schiedam





WORDT GELEVERD IN: o.a.
BLANK SPIEGELGLAS, BLANK VENSTERGLAS, ZONWEREND, VLAK EN GEBOGEN, GEMATTEERD, BRUTE-GLAS

N.V. Staalglas
AMSTERDAM

ındblad, opgericht door het Genootschap ,,Architectura
micitia'' in samenwerking met de Koninklijke Maatschappij
Bevordering der Bouwkunst Bond van Nederlandsche
hitecten B. N. A. Orgaan van het Genootschap A. et A.

lactie-Secretariaat: Keizersgracht 546, A'dam-C., Tel. 34613

gave en Administratie: G. VAN SAANE, Keizersgracht 546
stbus 1170 - Amsterdam-C. - Telefoon 36186-34613

FORUM

maandblad voor architectuur en gebonden kunst

10 / 1958

ertiende jaargang No 10 (december 1958)

houd van dit nummer:

gendstil (I)

de omslag:
etail van koperen schaal van F. Zwollo Sr (zie pag. 323)

ypografische vormgeving: G. Boon, Architect

e foto's zijn van:
e Arbeiderspers: pag. 312, 313
de Boer: pag. 311 onder
rno Hammacher: omslag, pag. 304, 316 t/m 323
okvis' fotobureau: pag. 306 t/m 310
an Vliet: pag. 311 boven

FORUM'' verschijnt met 12 nummers per jaar

bonnementsprijs ƒ 24.— per jaar
anco per post bij vooruitbetaling te voldoen

oor België Frs. 400.—

rijs van dit nummer ƒ 2.50/B.frs. 40.—


APOTHEEK
DA

…en onderschatte stroming in de …rchitectuur

R. Blijstra

…e bijzondere belangstelling van de heer R. Blijstra …oor de „Jugendstil" was de aanleiding om zijn aan…od, een publikatie op dit gebied samen te stellen, …ankbaar te aanvaarden.

Voor de toewijding, waarmede verschillende schrij…ers hun bijdragen hebben geleverd, is de Redactie …en zeer erkentelijk.

Wegens de omvang van het materiaal werd be…oten de publikatie over twee nummers te verdelen.

De Redactie

…ks *Voorstraat 6, Utrecht*

Tussen het eclecticisme van de negentiende eeuw en het begin van onze hedendaagse bouwkunst, waarvan de verschillende facetten een zekere eenvoud in de vormgeving gemeen hadden, al was de geest dikwijls verschillend, ligt een tamelijk verwarde en ook wel verwarrende periode, waarin de invloed van hetgeen in het buitenland geschiedde zich danig liet gelden. Terwijl immers bij ons het eclecticisme nog welig tierde en Berlage eerst na zijn gebouw van Focke en Meltzer en zijn eerste voorontwerpen voor de Beurs de Nederlandse architectuur een eigen gezicht begon te geven, ontstond in West-Europa, en wel voornamelijk in België, Engeland en Frankrijk een beweging, welke wij met de namen Art Nouveau, Jugendstil, Style Liberty, Yachting Style, zweepslag- of macaronistijl min of meer verhelderend aanduïden.

Deze „Art Nouveau", op het ogenblik de meest gebruikte term, vindt haar oorsprong in de beeldende kunst en in de kunstnijverheid; ook in ons land wordt zij lang vóór zij in de bouwkunst „doordringt" beoefend (de beroemde Dijsselhofkamer in het gemeentemuseum te Den Haag is immers van 1890/92). Als deze „Art Nouveau" reeds vrijwel volledig tot bloei is gekomen, wordt zij in de bouwkunst overgenomen of liever gezegd in de bouwkunst „vertaald".

Waar wij ons uitsluitend met het architectonisch aspect en dan nog alleen voor zover dit Nederland betreft, willen bezighouden, kan het ons voldoende zijn, dat het huis Rue de Turin 12 (nu Rue Emile Janson 6) van 1893 te Brussel, ontworpen door Victor Horta als het eerste voorbeeld van de Art Nouveau in de bouwkunst wordt beschouwd. Hoewel Nikolaus Pevsner in zijn Pioneers of Modern Design (The Museum of Modern Art, New York, 1949) zowel Louis Sullivan als Victor Horta noemt, zouden wij de eerste niet op grond van zijn decoratieve, maar eerder om zijn constructieve prestaties tot de pioniers van de Art Nouveau kunnen rekenen, hoewel hij die eer dan met andere Amerikaanse bouwmeesters zou moeten delen. Evenwel lijkt ons, dat het Amerikaanse aandeel, de Amerikaanse „invloed", eerst later bij enkele Europese bouwmeesters zichtbaar werd.

Wel is het merkwaardig, dat de velden tussen de bogen op de derde verdieping van de Chicago Stock Exchange (1893—1894) ornamenten vertonen, die verwantschap hebben met de Europese Art Nouveau, terwijl de bovenste verdieping van de zgn. Jewelers Building (15/19 South Wabash Street, Chicago) van 1881/1882 door Sullivan en Adler, elementen bevat, waarbij men eveneens aan de latere Art Nouveau zou kunnen denken. Het is dus niet ongerechtvaardigd, gezien het grote tijdsverschil van de bouw van de Jewelers Building en Rue de Turin 12 aan beïnvloeding te denken, doch anderzijds waren de vormen in de beeldende kunsten en in de kunstnijverheid reeds lang in Europa bekend, zodat de gelijkenis hier op een toeval kan berusten.

Speculaties en min of meer geslaagde vergelijkingen met werk van voorgangers heeft echter weinig zin indien men het niet van tevoren eens is over de kenmerken van de Art Nouveau in de bouwkunst. Giedion heeft voorzover mij bekend ook hier weer het verlossende woord gesproken en gewezen op de verdiensten van de plattegrond en het materiaalgebruik voor het huis Rue de Turin 12. In dit verband lijkt het niet gewaagd de Art Nouveau althans wat de architectuur betreft als een stroming te zien, die twee „richtingen" verenigde: die welke voortkwamen uit de beeldende kunst en die welke een constructief-functionele achtergrond had. Wat de eerste betreft was de bouwkunst afhankelijk van de beeldende kunsten, wat de tweede betreft betekende zij een voortzetting op het reeds ingeslagen pad. Dit pad was reeds gebaand door de Europese constructeurs uit het begin van de negentiende eeuw, door de bouwmeesters van het St. Louisrivierfront (zie Giedion, Space, Time and Architecture, onderschrift fig. 126 blz. 235: St. Louis, river front, 109-111 North First Street 1849 en 1850. An earlier American combination of those elements developed for industrial buildings which Horta translated into residential terms), door Henri Labrouste met zijn Bibliothèque Nationale (1858-68) te Parijs, door Eiffel en Boileau met hun warenhuis Au Bon Marché (1870) te Parijs en door de eerste architecten van de zgn. Chicago-school, met name Adler en Sullivan met hun eerste Leitergebouw (zie Carl W. Condit, The Rise of the Skyscraper, the University of Chicago Press, Chicago, 1952, blz. 113). Ook kunnen in dit verband nog de namen van James Bogardus, Leroy Buffington, Le Baron Jenney e.a. genoemd worden.

1



2



4

3

1 Zumpolle, Veenestraat 29 Den Haag
2 De Duif, Veenestraat 17 Den Haag
3 Evertsen, Hoogstraat 30 Den Haag
4 Schröder, Groenmarkt 25/26 Den Haag

1 Nieukerke, Noordeinde 12 Den Haag
2 Lijnkamp, Nieuwstraat hoek Groenmarkt Den Haag
3 Krul, Noordeinde 42b/44/46 Den Haag



1

2



3

Het heeft zin er hier op te wijzen, dat de betekenis van de Art Nouveau wat de ontwikkeling van de constructie en van de plattegrond betreft in het algemeen wordt onderschat. Men ziet deze in de bouwkunst snel opgebloeide, maar ook snel weer verlopende en na 1920 geheel in discrediet geraakte stijl, hoewel hierin toch voor het eerst het eclecticisme werd overwonnen, uitsluitend als een verwilderd decorativisme. Zonder twijfel is de Art Nouveau „uit het spoor gelopen", de constructieve kant werd, vooral in Oostenrijk en Duitsland, waar de Jugendstil ongewenste aspecten kreeg, verwaarloosd ter wille van de „versiering". Niettemin kan men uit de jaren omstreeks 1900 ook in ons land grote winkelpanden aantreffen, die door hun fraaie glaspuien en hun vrije plattegronden waardige voorlopers tot de hedendaagse bouwkunst vormen.

Nederland nam wat de bouwkunst betreft eerst laat aan de Art Nouveau deel (hoewel Berlage's werk wel degelijk Art Nouveau elementen bevat heeft hij deze stijl zeer zeker niet tot de zijne gemaakt): als wij in Nederland voor het eerst van de Art Nouveau horen, wordt deze aangeduid met de Belgische Stijl, waaruit wel blijkt, dat in ons land de Art Nouveau aanvankelijk aan onze Zuiderburen werd ontleend. Hierbij is het opvallend, doch geenszins onverklaarbaar, dat in Nederland de beginselen van de Art Nouveau bedachtzamer en voorzichtiger werden toegepast en dat tenslotte de stijl zelfs een tamelijk duidelijk eigen gezicht kreeg. Kenmerkend is bijvoorbeeld het gebruik van ijzer, doch in Nederland wordt dit slechts bij uitzondering (behalve dan in balkonhekken, deurhekken, consoles, houders voor vlaggestokken) of althans niet in al te uitbundig gebogen asymmetrische Art-Nouveauvormen toegepast. Men maakt echter veel gebruik van I-profielijzer, dat in het metselwerk van de gevel steun vindt om daardoor een grote etalageruit mogelijk te maken.

Eigenlijk zijn deze eerste grote etalages van kledingmagazijnen, apotheken, bakkers, samen met het gebruik van gekleurde baksteen, wel of niet geglazuurd, karakteristiek voor de Art Nouveau in Nederland door de meestal bescheiden ornamentiek. Hierdoor blijft de Art Nouveau in Nederland op bescheiden wijze een teken van burgerlijke welvaart en ondernemingslust, dat zich in de winkelstraten van onze grote en kleine steden nog dagelijks demonstreert en vertoont ze in veel mindere mate de ietwat decadente en slappe vormen, waarin zij in het buitenland pleegt te ontaarden. Het is vooral in de genoemde winkelstraten, met name in steden, die aan het einde van de negentiende, doch meer nog in het begin van deze eeuw in opkomst waren, hetzij als streekcentrum, hetzij als aankomende „grote stad", hetzij als in de mode komend recreatieoord (Apeldoorn, Scheveningen, Den Haag) dat men voorbeelden van Art Nouveau aantreft, terwijl het genre van de bedrijven ook vaak „in opkomst" is (kledingmagazijnen, krantendrukkerijen). Ook in straten, die de verbinding vormen tussen station en stad, vooral waar de stad nog naar het station toegroeide, treft men winkelpanden, doch ook villa's aan, die op een of andere wijze kenmerken van deze stijl vertonen. Dikwijls heeft de bouwer of bouwmeester zich niet los kunnen maken van de imitatie-Renaissance (in een enkel geval ook de imitatie-gotiek) zodat een vreemd mengsel is ontstaan, terwijl in vele gevallen vreemde torentjes, kantelen, erkers en balkons het geheel op onrustige wijze „op-



1



2

luisteren". Invloed van het buitenland buiten de Art Nouveau om, bijvoorbeeld van Voysey is ook wel eens waar te nemen. Op deze wijze is er wel eens sprake van de „bekoorlijkheid van het lelijke", doch in heel veel gevallen is ook een harmonie bereikt, welke niet geringer is dan die van de Amsterdamse School, waarvan Pevsner zelfs beweert, dat zij via Berlage's huis aan de Oude Scheveningseweg te Den Haag uit de Art Nouveau ontstaan zou zijn (Pioneers of Modern Design, noot 23, blz. 140), hetgeen voor een deel misschien wel juist is, hoewel hierbij zeker ook andere, met name Oostaziatische invloeden hebben meegewerkt. In enkele voorwerpen van kunstnijverheid zijn echter frappante voorbeelden van vermenging of overgang tussen Art Nouveau en Amsterdamse School te vinden. De oorsprong en ontwikkeling van de Amsterdamse School dient echter evenals de ontwikkeling van onze moderne architectuur tussen 1920 en 1930 (de „Rotterdamse" school o.a.) nader onderzocht te worden. In de loop van haar ontwikkeling heeft de „Nederlandse" Art Nouveau enige malen een injectie gekregen, die haar op zijpaden dwong. Soms was zulk een invloed individueel en onbewust, waardoor vreemde en onaanvaardbare mengvormen ontstonden, zoals bijvoorbeeld Veenestraat 17 en Noordeinde 12 te Den Haag, soms echter was de beïnvloeding juist bijzonder gelukkig, zoals bij Bosboom's Dennenweg 42 te Den Haag, waarin m.i. de Chicago-school mede tot de architectonische oplossing heeft bijgedragen, de ijzerwerkversiering van de topgevel doet zelfs aan die van gebouwen van Sullivan denken. De stijl mengt zich dus met andere, waardoor men soms wel eens kan twijfelen of men een bepaald gebouw tot de Art Nouveau moet rekenen ja dan neen. Ook is het curieus, dat Berlage, zelf zeker niet vrij van de Art Nouveau, later provinciale architecten inspireerde tot combinaties van zijn vormgeving met Art Nouveau, o.a. in het station te Haarlem, waarvan het hoofdgebouw Berlagiaanse, de gebouwen op het perron Art Nouveau-eigenschappen vertonen.

De stijl werd naarmate de tijd voortschreed steeds minder goed herkenbaar, maar is eerst ca 1920 geheel weggeëbd, waarna men in de provincie overging op de Amsterdamse School (vooral voor winkelpuien), meer omdat men met de mode wilde meegaan dan wegens verandering van overtuiging.

Zo is de periode van de Art Nouveau wat de architectuur betreft in Nederland dus niet bijzonder briljant of boeiend, een typische uiting van burgerlijke beschaving met soms een vleugje benauwde pronkzucht, hetgeen echter niet wegneemt, dat een nog niet eens zo'n klein aantal voorbeelden de moeite waard is om er de nodige aandacht aan te besteden. Zo zou men m.i. moeten verhinderen, dat de beste voorbeelden uit achteloosheid worden bedorven door modernisering van de pui, hetgeen reeds zo dikwijls is geschied, dat het aantal gave exemplaren zeer zeldzaam is of dat zij zelfs zonder enig commentaar worden afgebroken. Men zou m.a.w. een aantal van deze gebouwen, die reeds meer dan vijftig jaar oud zijn op de Monumentenlijst moeten plaatsen.



3



4

1 Laan van Meerdervoort 215 Den Haag
2 Brand, Noordeinde 136 Den Haag
3 Hasselman & Pander, Breestraat Leiden
4 Hal station, Haarlem



1



2

Levensverzekeringsmij. „Utrecht" Utrecht

Detail van idem

De Twentsche Bank, Singel/Raadhuisstraat
msterdam

Idem, ornament in natuursteen



3

„Nieuwe Kunst” De herleving van de Nederlandse kunstnijverheid

L. Gans

Tot het midden der 19e eeuw leek het alsof elke kunstzinnige prestatie op het gebied van ambacht en nijverheid tot de voorrechten van voorbije eeuwen behoorde. Overal in Europa had de produktie van gebruiksvoorwerpen zich van de werkplaatsen naar de fabrieken verplaatst. Er was een nieuw en koopkrachtig publiek gegroeid, waarvoor steeds meer vervaardigd diende te worden. Voor deze massaproduktie vormde het handwerk uit vroegere stijlperioden een bron van voordelige en bovendien zeer geliefde modellen.

Met het beroep van de handwerker, was tevens het besef verdwenen dat arbeid, verricht in de werkplaatsen, als kunst werd beschouwd. In ons land werd het verval in de nijverheid bovendien nog getekend door een volslagen gebrek aan eigen inventie. In fabrieken van meubels en gebruiksvoorwerpen hanteerde men Duitse, Engelse en Franse modellen, die waren overgenomen uit speciaal voor dit doel verschenen voorbeeldenboeken.

De nieuwe situatie welke door het gebruik van de machine in de produktie van het object ontstaan was, liet zich nog niet overzien. De consequentie van de wijzigingen welke door de nieuwe fabricage waren opgetreden, kon nog niet worden aanvaard — we zijn nog ver van het moment waarop men tot het besef komt, dat de vormgeving zich naar de zeer bijzondere eisen van de machine heeft te richten. Voorlopig beperken de reacties, die van enkele goedwillenden op de nieuwe situatie zijn te horen, zich dan ook hoofdzakelijk tot verzuchtingen om het verdwenen ambacht.

E. von Saher, die als directeur van het in de jaren '70 te Haarlem gestichte Museum voor Kunstnijverheid de wending ten goede heeft bevorderd, vat, terugblikkend, de oorzaken van het verval der Nederlandse kunstindustrie als volgt samen: „(1) Het ontbinden der gilden . . ., (2) de Fransche invloed, (3) het verminderen der oude traditioneele handwerksvaardigheid en vooral (4) de weinige belangstelling welke de aanzienlijke en gegoede klasse hier te lande op artistiek gebied toonde . . .” [1])

Beter dan de prullaria had de markt niet te bieden voor onze interieurs en de oplossing die Von Saher voorstelt tot verbetering van de situatie in de toegepaste kunsten: het „doen herleven (van) onzen ouden nationalen stijl der zestiende en zeventiende eeuw”, blijkt voorlopig de enig mogelijke uitweg uit de chaotische hoop van uit alle hoeken geïmporteerde bedenksels. Een betrekkelijke eenvoud der vormen, doelmatigheid en eenheid in stijl, eigenschappen welke door de imitatie van het nationale voorbeeld naar de voorgrond kwamen, betekenden reeds belangrijke winstpunten.

Engeland, waar door de snelle en ingrijpende wijzigingen welke de industrie op het gebied der toegepaste kunsten had veroorzaakt, de scheiding die tussen kunstenaar en ambachtsman ontstaan was onherstelbaar scheen, had ondertussen een opvallend gunstige ontwikkeling te zien gegeven. Het begin hiervan was de grote Wereldtentoonstelling in 1851 te Londen gehouden. De grote verzameling meubelen uit vroeger eeuwen welke daar te zien was en welke door eenvoud, doelmatigheid en grote kunstzin afstak bij de eigentijdse produkten, veroorzaakte een schok in de gelederen der beoefenaars van ambacht en nijverheid. Een andere koers diende te worden gevolgd.

Er werden Gilden opgericht. Het handwerk, meer dan een halve eeuw als een minderwaardige bezigheid beschouwd, werd in ere hersteld. De *Working Man's Guild*, in 1854 in Oxford gesticht, waartoe Ruskin en kunstenaars als D. G. Rosetti, F. Madox Brown en E. Burne Jones behoorden, was een der eerste gemeenschappen welke gebaseerd waren op de samenwerking tussen kunstenaar en ambachtsman. Deze coöperatieve gedachte was tevens de grondslag voor het vruchtbare centrum dat door William Morris werd geleid, eerst als het z.g. *Red House* in Kent, later als de firma Morris & Co in Londen.

Dergelijke ondernemingen hebben zich onder de inspirerende activiteit van Ruskin en Morris vertakt tot groepen en coöperaties, welke denkers, schilders, architecten, kunstnijveraars en handwerkslieden wisten samen te binden („The Century Guild”, „The Arts and Crafts Exhibition Society”, etc.) en van waaruit tot het einde der 19e eeuw een gunstige werking is blijven uitgaan op de ontwikkeling der toegepaste kunsten op het continent. In Engeland was dus, dankzij ondernemingen als de gilden, een kunstvak ontstaan, waaraan in een zeer vroeg stadium reeds een zelfstandige plaats was toegekend.

In Holland, waar instellingen als de Engelse gil[den] ontbraken, heeft de kunstnijverheid zich zeer [...] tot een vak ontwikkeld, dat binnen duidelijk gest[elde] grenzen een eigen terrein zou bestrijken.

Voorlopig was dan ook alleen het atelier van [de] architect de plaats waar de ambachtskunst zich in [...] nieuwe ontwikkeling laat nagaan. En wel het vroe[gst] op het atelier van de enige bouwmeester, die l[eed] onder de wantoestanden in de „produktie van [...] tijd en die een weg zou openen naar een nieu[we] periode in het Hollandse ambacht”: P. J. H. Cuyp[ers].

Op dezelfde wijze als Morris en Ruskin in Engela[nd] en Viollet-le-Duc in Frankrijk, kwam Cuypers [...] behoefte aan ambachtelijke eenvoud op het spoor v[an] de gotiek. De kerken, die sinds de emancipatie [der] Katholieken in 1853 in groten getale werden op[ge]trokken, vroegen om aankleding, welke zich bij [de] middeleeuwse vormen der architectuur aansloot. H[ier] kon alleen de bouwmeester aanwijzingen geven. [Al]berdingk Thijm beschrijft in zijn *Dietsche Warar[e]* van 1855 een nieuwe werkplaats, de „bouwloodse [der] XIXde eeuw”, waar, geleid door een bouwmeest[er] naar de geest der middeleeuwen, handwerkslied[en] kerkelijke gebruiksvoorwerpen zouden vervaardig[en].

Ook wat zijn profane bouwwerken betreft, waar[v]... het rationeel-constructieve in het kleed der Hollan[dse] Renaissance gestoken was, berustten aankleding [en] versiering in eerste en laatste instantie bij Cuype[rs].

Hoewel de taak, waarmee de architect op de[ze] wijze binnenshuis zijn werkzaamheden zag uit[ge]breid, de stijleenheid in de aankleding van de v[er]trekken ten goede kwam, werkte deze activiteit [in] hoge mate belemmerend voor de vrije ontplooii[ng] van de kunstnijverheid. De architect was, naar [de] woorden van De Kruyff, „de man (geworden) die al[les] naar zijn persoonlijk welbehagen heeft ingericht [en] gedétailleerd. En een slechten dienst (bewees hij) [aan] zijn medewerkers, den fabrieks- en ambachtsnijver[aars] en aan de zelfstandige beoefening van hun vak”.

Want met alle waardering voor de gunstige res[ul]taten welke de architectuur dank zij de hervond[en] nationale stijl te zien had gegeven, begreep men spo[e]dig dat de eigentijdse binnenhuizen een andere i[n]richting en aankleding vroegen, dan die welke in [de] 16e of 17e eeuw gebruikelijk waren. De supremat[ie] van de architectuur, welke zich vooral in de vo[or] officiële gebouwen zo vruchtbare jaren '80 deed ge[l]den, leek langzamerhand onontkoombaar. Toen d[an] ook kort na 1890 algemeen het besef doorbrak, d[at] een voortzetting van de Renaissance niet tot de ta[ak] van de moderne ontwerper kon behoren, begreep me[n] zelfs in bouwkundige kringen, dat slechts buiten d[e] architectuur om, een nieuwe stijl zou kunnen ont[]staan. De nieuwe versieringsvormen, waarnaar do[or] velen, moe van de eindeloze herhalingen van overge[]leverde motieven als cartouches, leeuwenmaskers e[n] obelisken, verlangend werd uitgekeken, zouden alle[] eerst in het platte vlak en voor objecten van klei[n] formaat gevonden moeten worden, waarna zij via d[e] meubelkunst de architectuur zouden bereiken.

Deze voorspelling, welke kort na 1890 het *fin-de-siècle* op het gebied van de decoratieve kunsten inluid[de], blijkt een zeer profetisch karakter te hebben gehad.

Want nadat jongeren als Dijsselhof, Lion Cachet e[n] Nieuwenhuis als eersten het traditionele schema va[n] vlakversiering hadden genegeerd door in houtsnij[] ontwerpen fantasie-motieven zonder illusionistisch[e] dieptewerking over het vlak te groeperen (Boekhandel

diploma, 1892) breekt kort daarop ook bij de beoefenaars van andere takken der kunstnijverheid een nieuw begrip door ten aanzien van decoratie van vlak en object.

Het moment hiervoor was bijzonder gunstig. De in 1878 in Haarlem opgerichte School voor Kunstnijverheid en in de jaren '80 door Cuypers gestichte Rijksmuseumscholen hadden jonge krachten afgeleverd, die voor het eerst waren gevormd zonder de vroeger onvermijdelijke opleiding op het atelier van de architect.

Er is dan ook kort na 1890 sprake van een nieuwe bloei van de Hollandse kunstnijverheid, welke zich op alle gebieden manifesteert. Aardewerkfabrieken worden opgericht en zorgen naast de enige uit de 17e eeuw overgebleven fabriek „De Porceleyne Fles" en de sinds 1884 bestaande fabriek „Rozenburg," voor een nieuwe ceramische produktie („Amstelhoek", 1894-95; „Purmerend en Haga", 1894; „De Distel", 1895; „Holland", 1896; „Zuid-Holland", 1897; „Brouwers Aardewerk", 1898).

Ontwerpers op verschillend gebied verenigen zich en roepen, naar het voorbeeld der Engelse Gilden, ateliers in het leven, waar zij gezamenlijk streven naar een verhoging van het peil der meubels en gebruiksvoorwerpen, zowel in doelmatig als in esthetisch opzicht. De Bazel en Lauweriks hadden met hun in 1895 opgericht „Atelier voor Architectuur, Kunstnijverheid en Decoratieve Kunst" het voorbeeld gegeven. „Amstelhoek", oorspronkelijk door W. Hoeker opgericht voor de vervaardiging van plastiek en aardewerk, breidt zijn werkplaats uit en trekt metaalwerkers en meubelontwerpers aan. Bij Van Wisselingh & Co worden van 1898 af meubelontwerpen van Dijsselhof, Lion Cachet en Nieuwenhuis uitgevoerd.

Van grote betekenis is de oprichting in 1900 van „'t Binnenhuis", waaraan de beste der kunstnijverheidontwerpers van de nieuwe richting hun medewerking verlenen. Den Haag doet mee met „Arts and Crafts", dat met medewerking van Thorn Prikker een zeer eigen aandeel in de Hollandse produktie heeft. Later sluit Breda zich aan met „Het Jong Hollandsch Huis" en Zaltbommel met „Onder de Sint Maarten".

Tijdschriften verschijnen, welke uitsluitend of voor een groot deel aan de decoratieve kunsten gewijd zijn. In 1896 brengt het *Maandschrift voor Vercieringskunst* de nieuwe produkten der Nederlandse kunstnijverheid onder de aandacht.

De Bazel en Lauweriks starten in 1898 hun tweemaandelijks tijdschrift *Bouw- en Sierkunst*. Bouwkundige tijdschriften en periodieken van algemeen karakter tonen regelmatig belangstelling voor actualiteiten op het gebied van het kunstambacht. *De Kroniek* opent reeds in zijn eerste jaargang uit 1895 een rubriek „Versieringskunst". Een nieuw verschijnsel is tevens, dat kunstenaars van de jonge generatie, die men voordien uitsluitend op het terrein van de vrije kunsten bezig zag, in de jaren '90 plotseling hun talent met veel succes op de kunstnijverheid richten (Toorop, Thorn Prikker). Het resultaat van deze gezamenlijke inspanning vond men in 1902 in Turijn bijeen op de Hollandse afdeling van de *Eerste Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve Kunst*. Aardewerkfabrieken, fabrieken voor goud- en zilverwerk, werkplaatsen voor toegepaste kunst en talloze kunstenaars afzonderlijk hadden werk ingezonden, waaruit, strikt naar de eis van het tentoonstellingsreglement, „een beslist streven om tot nieuwe vormen te komen" [3]) sprak.

De collectie welke Holland als resultaat van dit streven liet zien, stak in bepaalde opzichten gunstig af bij wat het buitenland aan produkten uit de laatste tien jaren naar Turijn had gezonden. Eenvoud in versiering en doelmatigheid in gebruik bleken eigenschappen welke kenmerkend waren voor het werk der Hollandse ontwerpers. In het novembernummer uit 1902 van het Duitse tijdschrift *Dekorative Kunst* leest men hierover: „dat men van de algemeen tamelijk vage eigenschappen van het modern handwerk, die alle andere staten vertonen, in de Nederlandse afdeling maar weinig merkt. Niettegenstaande België zo dichtbij is (. . .) merkt men niets van de vermicellikrullen, doch ziet men veeleer zware, hoekige, strenge vormen". [4])

De „tamelijk vage eigenschappen", welke de hier geciteerde waarnemer karakteristiek vindt voor de kunstnijverheid van de meeste landen, horen typisch bij de stijl die sinds 1892 grotendeels het gebied van de decoratieve kunst in Europa had beheerst. Thans het meest bekend onder de namen welke er in Frankrijk en in Duitsland aan werden gegeven (*Art Nouveau* en *Jugendstil*) kenmerkt deze decoratieve stijl zich door een uitbundig, een dikwijls willekeurig en overdadig gebruik van golvende, bochtige, draaiende, sierlijk inéénkronkelende of evenwijdig lopende lijnen en krullen, welke soms herkenbare florale motieven vertonen, soms geheel abstract zijn.

E. von Saher, „Kunst-Nijverheid", *Eigen Haard*, 25, 1882, p. 308.

Geciteerd door A. J. Der Kinderen, *Langs den Ouden Weg in* *euwe Landen* (overdruk uit *de Gids*), Amsterdam (z.j.), p. 64.

De Opmerker, 6 juni 1901, p. 212

Geciteerd en vertaald in *De Opmerker*, 8 november 1902, p. 360.

In het platte vlak worden deze lijnen tot een meestal asymmetrisch patroon gegroepeerd, dat zonder illusionistische ruimtesuggestie zijn merkwaardige decoratieve werking onder meer ontleent aan de gelijkwaardige vlak-vullende functie der donkere en lichte partijen.

Wanneer de sliertlijnen van de *Art Nouveau* zich aan het object of aan het meubel opdringen, vertonen de contouren buigingen en krommingen, en lopen de afzonderlijke onderdelen tot één zwaaiende beweging in elkaar over.

Dit zijn in het kort de meest opvallende kenmerken van de stijl waarin zich in landen als België, Frankrijk, Duitsland en Oostenrijk de reactie openbaarde op de stijl-namaak der voorafgaande periode. Zoals bleek uit het hierboven geciteerde oordeel naar aanleiding van de Turijnse expositie, gaf de Hollandse kunstnijverheid in 1902 eigenschappen te zien als eenvoud en rechtlijnigheid, welke gunstig afstaken bij het *Art Nouveau*-aspect der produkten uit andere landen.

De Hollandse kunstenaars, zich voortdurend bewust van het feit dat een nieuwe vormgeving niet tot stand kwam door uitsluitend opbrengen van nieuwe versieringsmotieven, hebben ten aanzien van het *Art Nouveau*-ornament, zoals dat de produkten op de buitenlandse markt beheerste, een grote reserve getoond. Versierselen dienden in overeenstemming te zijn met de vorm van het object, vanzelfsprekend uit het materiaal voort te komen en de doelmatigheid niet in de weg te staan, meende men. Kortom, het decoratieve, de uiting der fantasie, mocht het constructieve, het resultaat der logica, niet verhullen. Dit beginsel, gebaseerd op dezelfde principes van eenvoud in vorm, eerlijkheid van materiaalbehandeling en zuiverheid van constructie, welke bij ons kort na 1890 reeds voor de architectuur werden gepropageerd (Berlage!), heeft onze beste ontwerpers in het zoeken naar nieuwe vormen een beperking opgelegd, welke tijdens de wilde opruimingswoede van het *fin-de-siècle* alleen maar gunstig kon werken.

Toch heeft ook Holland zijn bijdrage aan de internationale *Art Nouveau* geleverd. In het werk van bijna alle kunstenaars rond 1900 laat zich een decoratieve speelsheid aanwijzen, welke weliswaar binnen de grenzen van regelmaat en orde, toch dezelfde behoefte aan sierlijke vlakvulling en grillige lijn- en vormcontrasten verraadt, waaruit de *Art Nouveau*-produkten der buitenlandse ontwerpers lijken voort te komen.

Het zijn zwenkende, soms onregelmatige en een enkele maal onverwachts uitschietende bewegingen, in het vlak, aan het object en tegen de gevel, waarbij rondingen verkozen worden boven rechte hoeken en waarbij een voorkeur opvalt voor vloeiende overgangen. Decoratieve stileringen, welke een vereenvoudigde en verstrakte omzetting te zien geven van de in de *Art Nouveau* gangbare versieringsmotieven. Hoe opvallend zelfstandig het karakter der Hollandse toegepaste kunst aan het einde der 19e eeuw ook is geweest, door de overname van *Art Nouveau*-vormen en de eigen verwerking hiervan tot algemeen gangbare motieven, vertoont de gehele produktie uit deze tijd zich thans in een stijl, waaraan men, in aansluiting op de reeds bestaande term en in navolging van waarnemers rond 1900, de samenvattende naam Nieuwe Kunst zou kunnen geven.

Dat de kunstenaars die in Holland kort na 1890 het terrein van de decoratieve kunst betraden, aan-



1

ıkelijk niet konden ontkomen aan een overname van buitenlandse trekken hun werk, lag in de aard van de abrupte wending waaronder zich in ons d het begin van de nieuwe vormgeving aftekent.

mmers, hoewel de jonge kunstenaars het zonder uitzondering eens waren t de algemene opinie rond 1892 dat het werken in de trant van de histo-che stijlen tot het verleden behoorde, vonden zij aan de andere kant toch inig waarbij zij in hun zucht naar een eigen-tijdse vormgeving aansluiting nden en wat hen in de juiste richting op weg kon helpen. Er is in eigen d geen enkele beweging aan te wijzen welke de vernieuwingen op het bied der toegepaste kunst heeft voorbereid. Zelfs Berlage, die rond het dden van de jaren '90 als een der eersten in de gelederen der vernieuwers ıg gelden, kiest in 1892 nog versieringsvormen, welke nauwgezette imitaties n XVIe-eeuwse voorbeelden te zien geven (ontwerp Boekhandeldiploma, rlage-Archief, B.N.A.). Bij gebrek aan een beslist streven in eigen ıgeving, richt men zijn aandacht op het buitenland. En het vroegst op ıgeland. Sinds de herleving rond het midden van de vorige eeuw en de orspoedige bloei van de decoratieve kunst (waarover in het begin van artikel sprake was), had daar de opvatting van directe natuurimitatie en n toepassing der motieven uit de historische stijlen plaats gemaakt voor begrippen stilering en vereenvoudiging der natuurvormen.

In ons land was men op de hoogte met de literaire propaganda welke ınuit Engeland voor een nieuwe kunst werd gevoerd. Men kende het stan-ıardwerk op het gebied van de decoratieve kunst, Owen Jones' *Grammar Ornament,* in 1856 verschenen, waarin „a return to Nature for fresh spiration" de enige voorwaarde wordt genoemd voor een gunstig verloop ın de „ornamental art" (Preface, p. 2). Waarbij Jones de ontwerper af-adt slaafs de natuur na te volgen en aanzet tot een behandeling van de natuur-otieven ondergeschikt aan de twee dimensies van het platte vlak.

Een andere Engelsman, die de letterlijke imitatie van de natuur wil zien rvangen door een abstracte interpretatie, was Lewis F. Day. Zijn theo-tisch geschrift *Every-day-art* was in Holland in 1884 reeds in een door Vosmaer verzorgde vrije bewerking verschenen als *De Kunst in het aaglijksche Leven.* Met betrekking tot het ornament spreekt uit de eerste oofdstukken van dit boekje een besef van de grenzen en taak der ver-ering, dat onze kunstenaars zich pas enkele jaren na het verschijnen ervan uden eigen maken. Illustraties tonen aan op welke wijze de Engelse auteur oem, blad en steel stileert tot eenvoudige vormen welke zonder de in ıropa gangbare eisen van regelmaat, symmetrie en ruimtesuggestie, tegen n vlakke ondergrond gegroepeerd zijn.

Jan Veth, die in Holland behoorde tot de figuren die op het einde der ren '80 de wending in de decoratieve kunst hebben voorbereid, heeft onze ınstenaars de grote dienst bewezen door de verzorging van de Hollandse tgave van Walter Crane's *Claims of Decorative Art.* Een bewerking, die eth, zoals uit zijn inleiding blijkt, bestemde „niet enkel voor die weinigen, e zich wel met abstrakte kunstfilozofie plegen af te geven, maar ook voor e zeer vele meer praktiesch willenden, als daar zijn: leiders van vakver-ıigingen, onderwijzers en bevorderaars van ambachts- en teekenscholen, annen van de industrie . . ." (p. vii).

In dit werk, in 1894 als *Kunst en Samenleving* verschenen, vond men richt-ıen, welke, volgde men ze op, decoratieve ontwerpen van geheel nieuwe rd te zien gaven. De kunstenaar dient afstand te doen „van zijn neigingen t naturalistiesch nabootsen" (p. 91); er bestaat een kloof tussen natuur kunst, „tusschen (enerzijds) het toevallig pittoreske van ongeordende tails en gebroken lichten en schaduwen — en (anderzijds) stellige, wel-schikte, in verband gehouden en expressieve vormen en lijnen" (p. 91). e tijd dat de „schilderijen-schilder" de vormen op decoratief gebied be-alde is voorbij, aldus Crane. Niet het lichteffect, maar de lijn dient in de coratie voorop te staan.

Daarbij zullen „typische en abstrakte vormen dienstiger zijn dan acciden-ele", en „dekoratie" meer in de aard van de opgave liggen dan „realis-sch-pikturale nabootsing" (p. 94-95).

Duidelijk tonen de Hollandse kunstenaars dat zij in hun zoeken naar euwe versieringsvormen aansluiting met het Engelse streven hebben ge-onden. Want de vlak-decoratieve stilering van vormen ontleend aan de anten- en dierenwereld, zal in belangrijke mate het aspect van de Nieuwe ınst beheersen.

Om ons tot een enkel voorbeeld uit de ceramiek te bepalen wijzen wij het decor van de vaas, hier afgebeeld, ontworpen door Th. Nieuwenhuis



2

1 Th. Nieuwenhuis, „De Distel" h. 25 cm (Gemeente Museum, Den Haag)

2 J. Jurriaan Kok (vorm) en J. Schelling (versiering), „Rozenburg" h. 25 cm (Gemeente Museum, Den Haag)

en vervaardigd in de in 1895 opgerichte plateelbakkerij „De Distel". Bladeren, vlinders en bloemen werden vereenvoudigd en naar de twee dimensies van het platte vlak gekanteld en gedraaid. Het oppervlak van het object werd niet door schaduwwerking en reliëfaanduiding schijnbaar doorbroken. De verschillende onderdelen werden met sierlijke en scherp aangegeven omtrekslijnen op elkaar afgestemd. Zij vormen met elkaar een patroon dat tegen de lichte achtergrond een geprononceerde lineaire werking heeft.

Het ornament, ontleend aan Engelse voorbeelden, is gebaseerd op een straf schema van geometrische grondvormen. De lijnen kennen geen willekeurige bewegingen.

De vaas van Nieuwenhuis is een mooi voorbeeld van een object waarvan het sierende ornament zich aanpast bij de contouren. Een geheel ander karakter vertoont de hier afgebeelde vaas uit de fabriek „Rozenburg" naar het ontwerp van J. Jurriaan Kok (vorm) en J. Schelling (versiering). Ranken en bloemen richten zich hier niet naar de gegeven vorm van het object, maar vertonen een zelfstandig patroon, dat bovendien een grote willekeur in zijn lijnbewegingen te zien geeft.

De florale elementen werden niet gestileerd tot twee-dimensionale vormen, zoals dat bij de vaas van Nieuwenhuis het geval was, maar vertonen daarentegen in hun onderdelen een groot naturalisme. Het *Art Nouveau*-aspect van deze versiering ligt dan ook in de wijze waarop stengels, bladeren en bloemen naast en door elkaar over het oppervlak van de vaas verspreid zijn.

Kenmerkend hierbij is de asymmetrie welke in deze groepering overheerst. De lijnen afzonderlijk vertonen zwenkingen, herhalingen, uitschietende en optongende vertakkingen — evenzovele variaties uit idioom van de *Art Nouveau*.

Deze verschijningsvorm van de Hollandse *Art Nouveau* vindt zijn oorsprong in de invloed welke zich vanuit Frankrijk laat nagaan.

In tegenstelling tot de Engelse decoratieve kunst, waar bloem, plant en dier tot vlak-decoratieve ornamenten werden gestileerd, blijft voor de Franse kunst de naturalistische natuurvorm kenmerkend.

Aan de Franse versieringsmotieven, welke men aantrof in de voorbeeldenboeken van Eugène Grasset en Emile Gallé, ligt het systeem van gestileerd naturalisme der Japanners ten grondslag.

De florale elementen tekenen zich in hun drie dimensies af tegen een abstracte, ruimteloze achtergrond. In de richtingen van de lijnen in het vlak en in hun wendingen ten opzichte van elkaar vormen zij het patroon dat kenmerkend is voor de Franse *Art Nouveau* decoraties.

Op het gebied van de ceramiek was deze Franse versieringswijze bijzonder geliefd. De fabrieken „Rozenburg" en „Zuid-Holland" leveren produkten naar het Franse voorbeeld, waarbij tevens vaak de sierlijke vorm van de Franse vazen werd nagevolgd. De vaas van J. Jurriaan Kok (vorm) en J. Schelling (versiering) geeft in zijn contouren een beweeglijkheid te zien, welke eerder Frans dan Hollands is. Het grondvlak is vierkant, terwijl de buik een achthoek vertoont.

Bovendien werd aan dit soort aardewerk volgens een bepaald procédé de broosheid van eierschaal-porselein verleend.

Behalve door de invloeden vanuit Engeland en Frankrijk wordt de Nieuwe Kunst in Holland tijdens haar eerste jaren begeleid door een werking die zich vanuit België laat nagaan. Daar had zich kort na 1890 een decoratief idioom gevormd, dat aan de produkten der versieringskunst en kunstnijverheid een zeer eigen plaats in de internationale beweging heeft gegeven. Het Belgische *Art Nouveau*-decor is volledig abstract. Hoewel de losse, grillige en kronkelende lijnen waaruit het is samengesteld een duidelijk beginpunt hebben en als zodanig herinneringen opwekken aan plantengroei, vindt men er geen herkenbare florale motieven in terug.

De meest karakteristieke illustratie van deze Belgische ornamentstijl is de bekende decoratie van Horta in het trappenhuis van het door hemzelf in 1893 gebouwde huis in de Rue de Turin te Brussel.

Hollandse kunstenaars waaronder Toorop, Thorn Prikker en Der Kinderen, die in 1893, op de uitnodiging van August Vermeylen, aan de versiering van het Van Gogh-nummer van het Belgische tijdschrift „Van Nu en Straks" meewerkten, hebben een belangrijk aandeel gehad in de verspreiding van de nieuwe vormen in Holland.

Immers, de vignetten alleen al welke door Henry van de Velde voor ditzelfde tijdschrift waren ontworpen en welke geheel op het systeem van abstracte vlakvulling gebaseerd waren, brachten op overtuigende wijze de mo-



3

3 Th. Colenbrander, „Rozenburg" h. 16 cm (Gemeente Museum, Den Haag)

4 W. C. Brouwer h. 16 cm (Gemeente Museum Den Haag)

5 J. C. van den Hoef, „Amstelhoek", Detail van een schaal (Gemeente Museum, Den Haag)



4

5

gelijkheden van de zuiver vlak-vullende kracht van de lijn onder ogen.

Op het gebied van de ceramiek, is het in Holland Th. Colenbrander geweest, die reeds in de jaren '80, in een merkwaardig vroeg stadium dus, op deze vorm van abstracte *Art Nouveau*-decoratie vooruit was gelopen. Als ontwerper van de in 1884 in Den Haag opgerichte fabriek „Rozenburg" heeft hij vijf jaar lang het decor der produkten een zeer eigen karakter weten te geven. In de fantasie-motieven en in de wijze waarop de vormen zonder illusionistische ruimtewerking over het oppervlak der objecten werden gegroepeerd, openbaarden zich in zijn werk reeds kenmerken van de stijl, welke als *Art Nouveau* pas ná 1895 de overhand zou krijgen. Het stel van vier vazen, *Dag en Nacht*, (Gem. Museum, Den Haag), is een bekend voorbeeld van deze vroege vernieuwingen.

Maar ook het hier afgebeelde vaasje brengt de kenmerkende eigenschappen van Colenbrander's idioom duidelijk onder ogen, waarvan vooral opvalt de gelijkwaardige functie welke de gekleurde en de lichte partijen in het vlak hebben. Er kan hier niet van achtergrond gesproken worden. Licht en donker hebben dezelfde importantie en wisselen elkaar als vlakvulling af. Deze eigenschap rekent men tot de wezenstrekken van de *Art Nouveau*.

Hoewel het werk van Colenbrander, vanuit een zuiver ceramisch standpunt bekeken, vaak tekort schiet in de eenheid van decor en vorm — er is zelfs geschreven dat zijn ceramische produkten zonder enig belang zijn [5]) —, toch heeft het systeem van versiering dat hij introduceerde zijn invloed gehad op het werk van de generatie, die in de jaren '90 aan bod komt.

Want een opvallend verschijnsel in de Nieuwe Kunst, zoals deze zich onder meer in de ceramiek laat nagaan, is het abstracte aspect van de decoratie.

5) T. Landré, „L'Art Industriel Moderne dans les Pays-Bas", in *Arts Industriels et du Métier* (uitgave van de V.A.N.K. n.a.v. de Wereldtentoonstelling te Brussel in 1910), p. 17.

Geheel in overeenstemming met het streven Berlage in de architectuur voorstond, werd zo mogelijk afgezien van overdaad. De beste produ zijn dan ook die, waarvan willekeur en fantasie de versiering vervangen worden door een systeem geometrische figuren. Dat men ondanks de stra lijnen, die in de Hollandse versieringen overheer toch nog van *Art Nouveau* kan spreken, bewijst hierbij afgebeelde tabakspot van W. C. Brouwer.

Brouwer's aardewerkfabriek, in 1898 opgeri heeft een belangrijk aandeel in de ceramische *Nouveau* produktie gehad.

Eveneens van een sterk geometrisch karakter, m minder soepel in zijn grote lijnen is het decor van slanke vazen welke door J. C. van der Hoef v „Amstelhoek" ontworpen werden. Het ornament, mengesteld uit eenvoudige, scherp getekende figu tjes vertoont een grote regelmaat in de wijze, waa het over de buik van een vaas of langs de ran van een schaal herhaald wordt. Met zijn ov zichtelijke patronen en eenvoudige contouren past aardewerk geheel in de Amsterdamse ateliers voor t gepaste kunst rond 1900 en sluit het zich aan bij meubels van Berlage uit dezelfde tijd, welke streng hun grote lijnen en speels in hun onderdelen zijn. O vallend in de gehele ceramische produktie rond 1900 het verschijnsel, dat het *Art Nouveau-karakter* der v zen en potten grotendeels beperkt blijft tot de decora



6

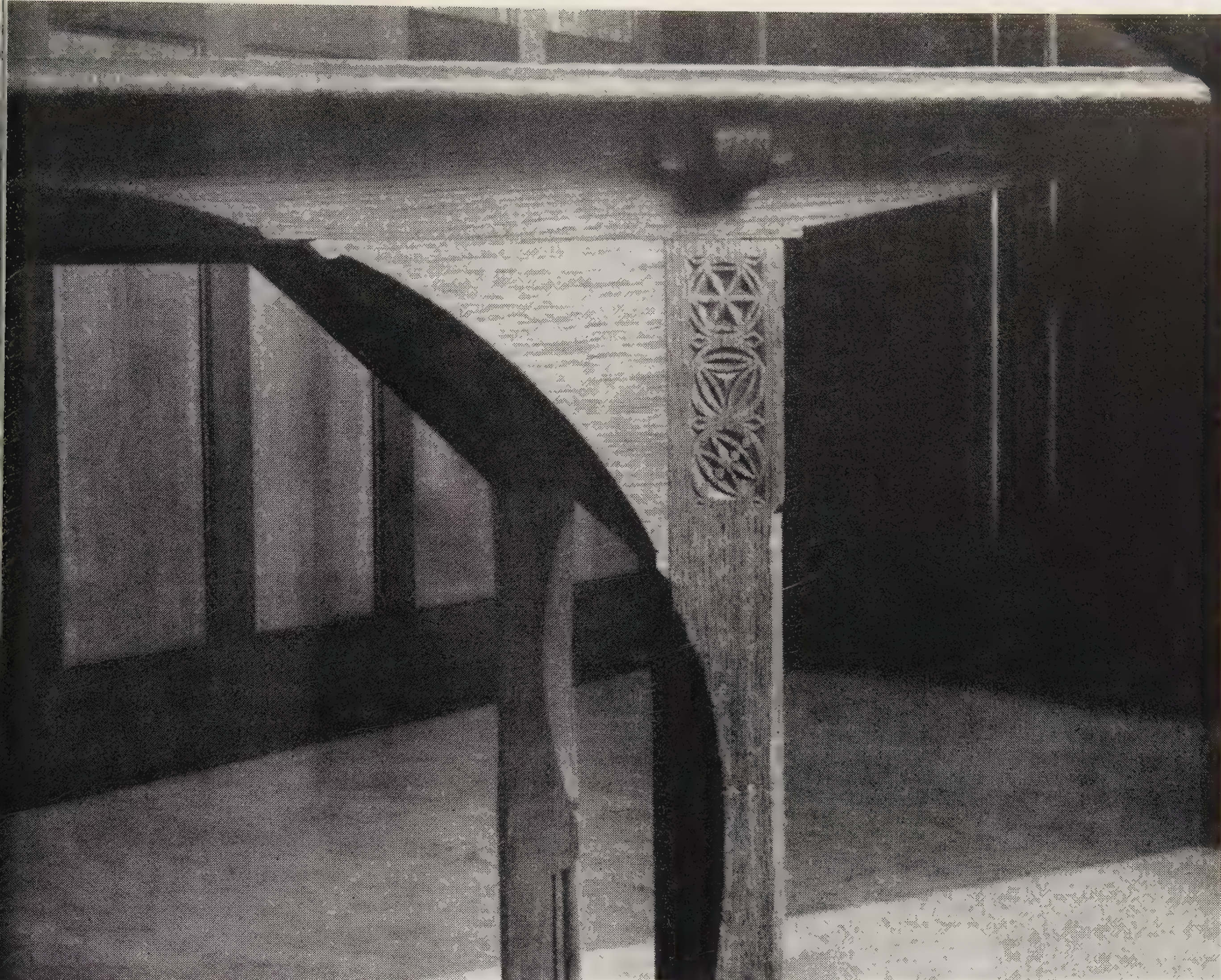


7

6 J. Jurriaan Kok, „Rozenburg", h. 19 cm (Gemeente Museum, Den Haag)

7 J. Thorn Prikker (Gemeente Museum, Den Haag)

8 H. P. Berlage Detail tafel (kantoorgebouw „De Nederlanden van 1845", Den Haag)



·et komt een enkele maal voor, dat ook de vorm der objecten volgens de ·etten van de *Art Nouveau* werd ingedeukt en gekromd.

Dit is het geval met enkele produkten door Jurriaan Kok voor de fabriek Rozenburg" ontworpen, waarvan de contouren de zwenkende en golvende ·ewegingen vertonen, welke in het buitenland voor de *Art Nouveau* objecten ·enmerkend zijn.

In Holland wantrouwt men over het algemeen dergelijke uitbundige draai- ·mmen van het materiaal. Men eiste van een gebruiksvoorwerp dat de vorm ·van een logische consequentie zou zijn van het gebruikte materiaal en de ·oelmatigheid niet in de weg zou staan.

Vooral wanneer dit principe in de meubelkunst lijkt te worden verwaar- ·oosd, klinkt spoedig een waarschuwend geluid in de Hollandse kunst- ·ijverheidskringen. Dit was het geval toen Henry van de Velde in 1898 ·j ,,Arts and Crafts" in Den Haag zijn interieurs exposeerde.

Berlage behoorde tot de Hollandse kunstenaars, die met grote bezorgdheid ·ennis namen van de beweeglijke vormen van de moderne Belgische binnen- ·uisstijl. Hoewel hij erkent, dat van deze interieurs een zekere bekoring en ·oornaamheid uitgaan, meent Berlage toch het gebrek aan ernst, dat uit de ·onstructieve bouw van de meubels spreekt, sterk te moeten veroordelen. ·Van ornamentele tekenkunst zijn kunstenaars als Van de Velde blijkbaar ·tgegaan, en eerst later meubels en architectuur gaan maken. Toen werd ·anzelfsprekend het toch reeds tamelijk zwierig lijnbeweeg hunner ornamen- ·ek ook toegepast op de constructieve delen van meubelen, betimmering en ·chitectuur, en als dan enerzijds de kennis en anderzijds de bezinning ont- ·reken, dan komen er dingen die alle eisen van constructie en materiaal, d.i. ·ijl, eenvoudig ontkennen. En dit is gebeurd", meent Berlage. [6])

Berlage zelf was enkele jaren vroeger ontkomen aan het gevaar dat zoals hij in bovenstaand citaat opmerkt, schuilt in het overbrengen op meubels van ornament, dat in het platte vlak is ontstaan.

Want de versieringsmotieven, welke hij in typografische verluchtingen in de plaats had gesteld van de traditionele, aan de renaissancestijl ontleende ornamenten, vertonen een getrouwe navolging van buitenlandse, en nog wel Belgische *Art Nouveau*-vormen. Voor het eerst in enkele onderdelen van de toneeldecoraties, waarmee hij in 1893 samen met Der Kinderen de Gijsbrecht van Amstel-uitgave verlucht. Ook de initialen welke Berlage in 1895 ontwerpt voor het door hem verzorgde *Gedenkboek van de Delagoa Spoorweg,* vertonen lijnbewegingen, welke hun oorsprong aan het abstracte Belgische *Art Nouveau*-ornament niet verraden.

Bovendien wijzen ornamentstudies welke in groten getale uit deze tijd bewaard zijn gebleven (Berlage-Archief, B.N.A.) op de grote bewondering die Berlage voor de golvende bewegingen moet hebben gehad.

De belangstelling die Berlage in het platte vlak voor het *Art Nouveau*-ornament aan de dag had gelegd, is waarschijnlijk de verklaring voor het feit, dat enkele meubels uit zijn vroege tijd in hun onderdelen uitgesproken Nieuwe Kunst-kenmerken vertonen.

Het vooraanzicht van de tafel, welke deel uitmaakt van het in 1895 ontworpen meubilair voor het kantoor-

B(erlage), ,,Over Architectuur", *De Kroniek*, iv, 194, 11 sept. 1898, p. 295.



gebouw van „De Nederlanden van 1845" in Den Haag, geeft door d insnijdingen van poten en bovenrand, een doorlopende, hoefijzer-vormige be weging te zien, welke de constructieve rechthoekige vorm van het meube doorbreekt. De rondingen van het hout, welke Berlage in 1898 als constructie onlogisch zal veroordelen, worden hier door ingesneden ornament gesugge reerd. Ook de wijze waarop de rechte bovenafsluiting van kasten met go vende kartelranden zijn voorzien, wijst op een behoefte aan vloeiende over gangen, welke karakteristiek zijn voor het *Art Nouveau*-ornament.

Het is echter Berlage's grote verdienste geweest, dat hij duidelijk een grens heeft getrokken tussen versierend detail en grote lijnen van het meube

Het ornament neemt geen beslag van de strakke hoofdvorm, maar volgt d rechte lijnen. Het elegante spel der sierende motieven gaat de grenzen van d panelen niet te buiten, zoals dat het geval is met de versieringen van de kas in het Haagse Gemeente Museum, — een mooi voorbeeld van de Hollandse *Art Nouveau* in de meubelkunst.

Het streven naar sobere vormen in de interieurkunst, dat vooral in Amster damse kringen („'t Binnenhuis"!) is op te merken, en waaraan de idealistische gedachte van een verspreiding op zo ruim mogelijke schaal van het eerlijke meubel ten grondslag ligt, heeft het in Holland, dank zij het optreden van Berlage, gewonnen van de neiging tot decoratieve uitbundigheid.

Toch zijn er ontwerpers geweest, die in hun werk een ruimere plaats aan het sierende element toekenden, dan volgens de strikte Amsterdamse regels toelaatbaar was. De kunstenaars, waartoe De Bazel, Lauweriks, Dijsselhof Lion Cachet en Nieuwenhuis behoorden, vullen met hun werken het beeld van de Nieuwe Kunst aan. Er is slechts één figuur geweest, die zich door een radicale ontkenning van de Hollandse eisen in de jaren '90 een eigen plaats in de meubelkunst heeft veroverd. Dit is Thorn Prikker, die zich in navolging

9 H. P. Berlage Detail kastpaneel (Gemeente Museum, Den Haag)

10 F. Zwollo Sr Detail koperen schaal 48 cm (diameter) (Gemeente Museum, Den Haag)

n Henry van de Velde, die hij in 1896 in het door hemzelf gebouwde en gerichte huis te Ukkel bezocht, op de kunstnijverheid had toegelegd. De oel van Prikker, welke hierbij is afgebeeld, was in 1898 tentoongesteld bij rts and Crafts", de Haagse winkel waarvoor hij tevens de winkelpui had tworpen. „(De) stap van het sublieme tot het ridicule is gedaan door Thorn ikker met zijn meubilair, de uitstalkasten en met de winkelpui", schreef rlage naar aanleiding van deze expositie. „Men moet weten dat de poten n een stoel niet moeten worden gebogen, wat is geschied, afgescheiden g van het inconvenient, dat er enige inspanning nodig is, nu niet met de oel om te vallen". [6])

Deze uiting van Berlage behoort tot de vele reacties welke rond 1900 in olland zijn te horen bij de kennismaking met de produkten van de *Art ouveau*-beweging.

is spottend van „Lard Nouveau" gesproken [7]), van „imitatie à la d. Velde c.s., of de krullemiestijl" [8]), van „kronkelstijl", waarvan de tingen als „produkten van een ziekelijke fantasie" worden gekarakteseerd, [9]) van „besmettelijke ziekte" en van „een woekerplant". [10]) Over t algemeen wordt de *Art Nouveau* beweging geen lang leven voorspeld, als door Cuypers, die in 1901 de *Art Nouveau* vergelijkt met „een teringdster, die met verraderlijke blos op de wangen (nog) maar korte jaren dol opgewonden van het leven wil genieten". [10])

Welke bezwaren men in Holland rond de eeuwwisseling ook tegen deze jl gehad mag hebben, nu wij thans de produktie uit de jaren '90 kunnen verzien, blijkt de herleving van de Hollandse kunstnijverheid sterk in het ken van de *Art Nouveau* te hebben gestaan. Enkele voorbeelden uit de ramiek en meubelkunst waarbij andere takken der kunstnijverheid onbeoken moesten blijven, mochten hiervan een indruk geven.

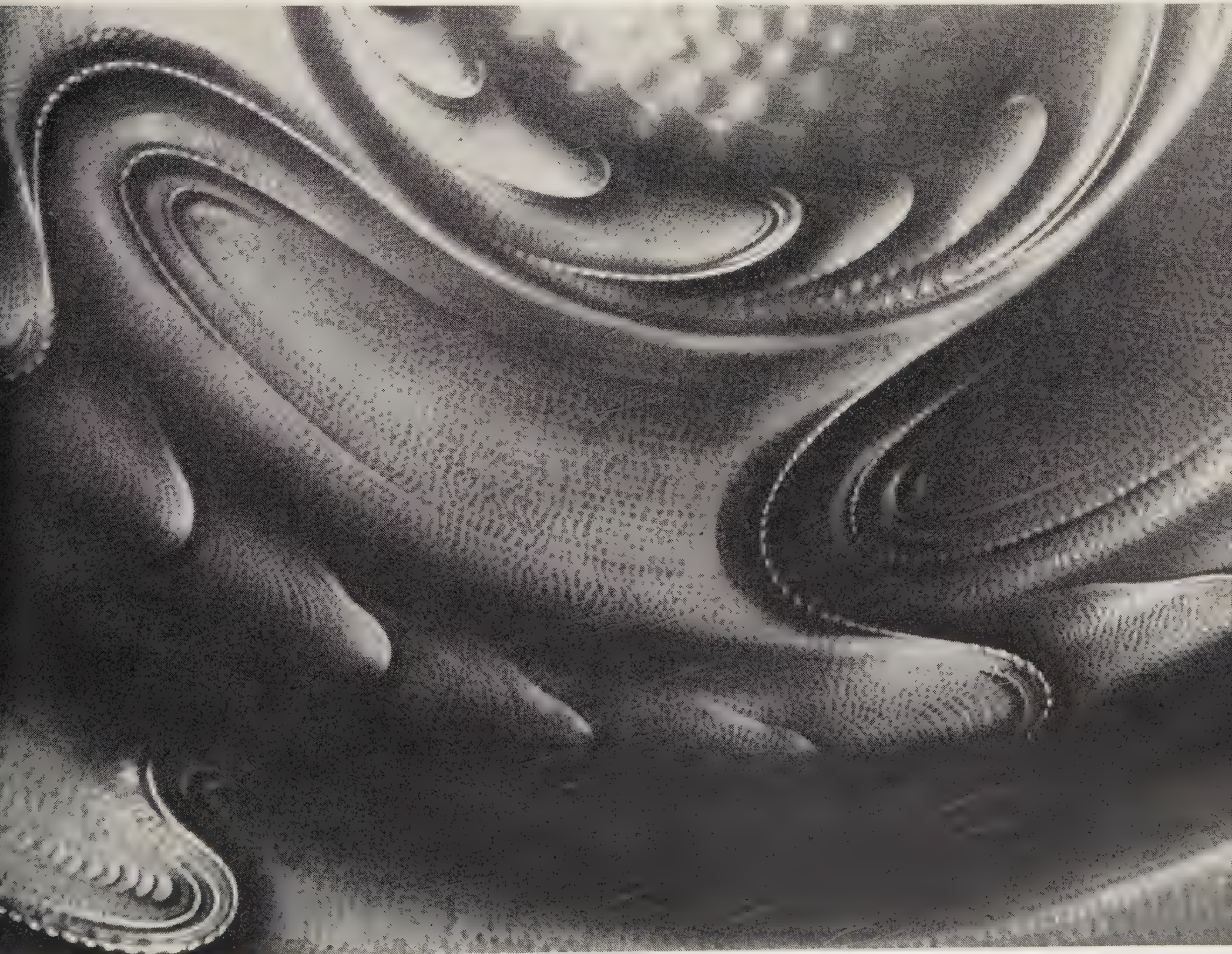
6) B(erlage), „Over Architectuur", *De Kroniek*, iv, 194, 11 sept. 1898, p. 295.

7) J., „Modern", *De Kroniek*, i, 23, 2 juni 1895, p. 179.

8) H. W. M(ol), „Iets over Hedendaagsche Architectuur", *Architectura*, viii, 44, 3 nov. 1900, p. 355-6.

9) W. Kromhout Cz., „Vijf Verloren Jaren?", *Architectura*, viii, 34, 25 augustus 1900, p. 265-6.

10) „Feestrede gehouden door Dr. P. J. H. Cuypers bij de opening van de Lustrum-Tentoonstelling van het Genootschap „A. & A." op zaterdag 15 april 1901 in het Stedelijk Museum te Amsterdam, *Architectura*, ix, 30, 27 juli 1901, p. 233-4.



0



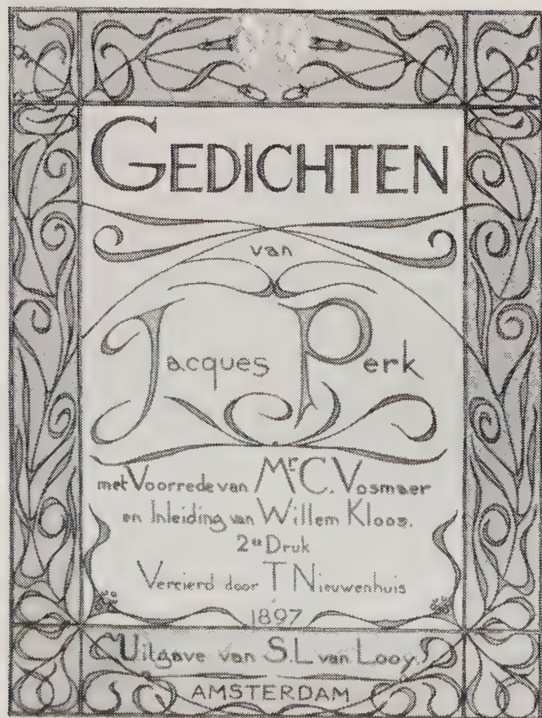
1

1 *J. Th. Toorop Affiche, litho, 1895/96*

2 *T. Nieuwenhuis Gelithografeerde titelpagina, 1897*

3 *A. J. Der Kinderen Kopvignet en initiaal voor „Gijsbrecht van Aemstel" van Joost van den Vondel, tekening 1893*

4 *K. P. C. de Bazel Omslag voor het tijdschrift „De Architect", litho, 1895*



2

De Nederlandse typografie en de „Jugendstil"

D. Doo

In zijn „Pioneers of modern design" stelt Nic. Pevsner dat „de lan gevoelige curve, herinnerend aan de stengel van de lelie, de voelspriet een insect, de meeldraad van een bloem of bij gelegenheid een sla vlam, de gebogen lijn, golvend, vloeiend en dooreengestrengeld met ande spruitend uit de hoeken en alle beschikbare ruimte asymmetrisch overdekken dat deze lijn beschouwd zou kunnen worden als het Leitmotiv van l'A Nouveau, waarvoor de Duitse benaming is: Jugendstil. Deze omschrijving l mij bruikbaar om als uitgangspunt en maatstaf tevens te dienen bij m zoeken naar een antwoord op de vraag in hoeverre deze stijl de produk van de drukpers in Nederland beïnvloed heeft.

Dit zoeken bleek niet eenvoudig. „Het is een feit, dat een groot gedee van drukwerken, aanbevelings-circulaires, prospectussen en dergelijke, on lezen in de papiermand geworpen wordt . . .", schreef de steller van een adv tentie in 1898 en de speurder uit 1957 beaamde het zuchtend toen hij tijde zijn gezoek op deze advertentie stuitte. Optimistisch volgt op deze uitspra „. . . indien deze zich niet door oorspronkelijke, goede uitvoering ond scheiden". Goed, dan verdwijnen ze misschien niet ongelezen, maar verdwijn doen ze in de regel, toen en nu nog, vrees ik. Drukwerken zijn geen g bouwen, die bij ons in West-Europa in de regel toch wel ettelijke generat overleven, het zijn geen schilderijen, geen sieraden, die men als kostbaa heden bewaart of etaleert — het zijn „slechts" drukwerken, gebruiksvo werpen, die in zeer grote aantallen relatief zeer goedkoop geproducee worden en dus het bewaren — anders dan om hun inhoud — niet waa En wie bewaart een tramkaartje, een kruideniersreclame, een aanmani van de belastingontvanger om de inhoud?

Toch is het eigenlijk dit gewone drukwerk, dat men zou moeten kunn bekijken om zich een oordeel te vormen over de typografische stijl van e bepaalde periode. Maar van het vele papier dat zestig tot zeventig ja geleden in Nederland werd bedrukt, is nog slechts weinig over. Dat weini bestaat bovendien uit die zaken, die om hun inhoud de moeite van h bewaren loonden, maar die om diezelfde reden veelal een betere uitvoeri kregen dan het doorsnee-werk. Het typografisch aspect van de betreffen periode, zoals het spreekt uit deze produkten, moet dus geflatteerd zijn. dan te bedenken hoe triest de indruk is, die men krijgt bij het bladeren boeken en tijdschriften uit die dagen, bij het snuffelen in een kalende collectie . . . Het is niet verwonderlijk dat men zich over hetgeen verdwe geen illusies maakt.

Ik geloof niet dat het een te boude bewering is als ik zeg, dat er in laatste decennia van de negentiende eeuw slechts sprake was van stijlloo heid in de typografie. Degenen, die de vermenigvuldiging van teksten, vervaardiging van drukwerk, was toevertrouwd, waren als vormgevers mac teloze prutsers, die geen idee hadden van de grafische uitdrukkingsmogelij heden die in hun in wezen zo schone vak ter beschikking stonden. D druk*kunst* was doodgelopen in sleur, in onkunde, in gebrek aan belangstelli voor andere dan de technische en commerciële aspecten van het vak. Futloo nuchter en kaal waren de produkten, ondanks, of misschien juist door d opstapeling van ornamentjes, de chaos van lettertypen, het schotse en schev regelverloop van de „Freimanier". De catalogus van de Internationale tentoo stelling voor de boekhandel, in 1892 te Amsterdam gehouden, is een schoo voorbeeld van de typografische verwording dier dagen. Er is richting noc lijn te onderkennen in de rangschikking der teksten op de vele advertenti pagina's waaruit dit dikke boek grotendeels bestaat. De verschillende teks elementen zijn slordig en gedachtenloos over het vlak verstrooid; kal nuchtere lettertypes worden „overschreeuwd" door zware ornamentiek in d een of andere historische „stijl". Iedere pagina lijkt op de zeer rommelig uitverkoop van al het fraais, dat de zetter maar in zijn kasten kon vinden.

„Maar met al onzen vooruitgang en de op de drukpers toegepaste stoom kracht, is het drukken, al heeft het als bedrijf gefloreerd, als kunst achter uitgegaan, — in het bijzonder wat betreft den lettervorm en het schikke van de pagina, om van drukkers-ornamenten en van illustratie, in verban met eenheid en decoratief effect, nog te zwijgen." Dit is de diagnose, di Walter Crane reeds in 1893 stelt, in de vertaling van Jan Veth. Het algemen aspect van het drukwerk zoals deze Engelse kunstenaar het onder ogen kree was blijkbaar van dezelfde orde als hetgeen ik vond in de bovengenoemd catalogus.

Echter, voor diezelfde tentoonstelling sneden C. A. Lion Cachet en G. W Dijsselhof diploma's in hout, die getuigden van een volkomen nieuwe in stelling bij deze kunstenaars ten opzichte van de vormgeving van drukwerk en van grote durf bij de organisatoren — de Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels — om dergelijk drukwerk tegen de



I ❂ VAN ✻ JOOST ✻ VAN ✻ DEN ✻ VONDELS ✻ TREURSPEL ✻
ER ✻ VERWOESTING ✻ VAN ✻ AMSTERDAM ✻ EN ✻ VAN ✻ DE
VEEERLEI ✻ STOFFE ✻ DAARIN ✻ DOOR ✻ HEM ✻ VERWERKT ❂

TOEN Amsterdam zich tot driemalen toe had uitgebreid en groot en machtig was geworden; vele waren de schepen, die van alle landen de vruchten in haar schoot kwamen werpen, en van den oorlog mocht zij de zwaarste lasten dragen, maar wies toch in rijkdom; toen wilden de Amsterdammeren een vasten schouwburg bezitten, daar de speelders regelmatig hunne vertooningen zouden nnen geven, gelijk dit voor de eer der kunst betaamt. En de Regenten van het

3



4

heersende „smaak" in uit te geven. Deze diploma's tonen in hun rijke ornamentiek geen spoor van stijlimitatie, iets van een Oosterse sfeer zou men er hoogstens in kunnen menen te ontdekken, maar dan toch volkomen origineel verwerkt.

In het volgende jaar, 1893, verscheen Der Kinderens „Gijsbrecht". Dit monumentale boek was wel typisch een produkt van de tijd: een onhanteerbare grote salonuitgave, zo rijk mogelijk versierd. In die versiering echter onderscheidde het zich van de modieuze prachtbanden dier dagen: in plaats van de gebruikelijke overlading met historiserende, braaf-zorgvuldig getekende randen en ornamenten schiep Der Kinderen een versiering, die berustte op een eenvoudig en duidelijk schema, dat omspeeld werd door vrij neergeschreven vormen en lijnen van een geheel oorspronkelijk karakter. Het illustratieve element harmonieerde met het strikt ornamentele, het was niet naturalistisch, het was geheel vlak, nergens werd gestreefd naar een driedimensionale illusie, die in strijd zou zijn met het grafische principe. In dit ornament en deze illustraties vinden we een duidelijke verwantschap met wat in Engeland, in België en Frankrijk, in Duitsland gebeurde, maar het is zeker niet te groeperen bij de „Arts & Crafts Movement"; het is geen „Art Nouveau", noch „Jugendstil" in de volstrekte betekenis, die we aan deze begrippen hechten. En toch . . . hier en daar ontmoeten we de golvende, vloeiende lijnen van Pevsners definitie, zij het nergens uitbundig.

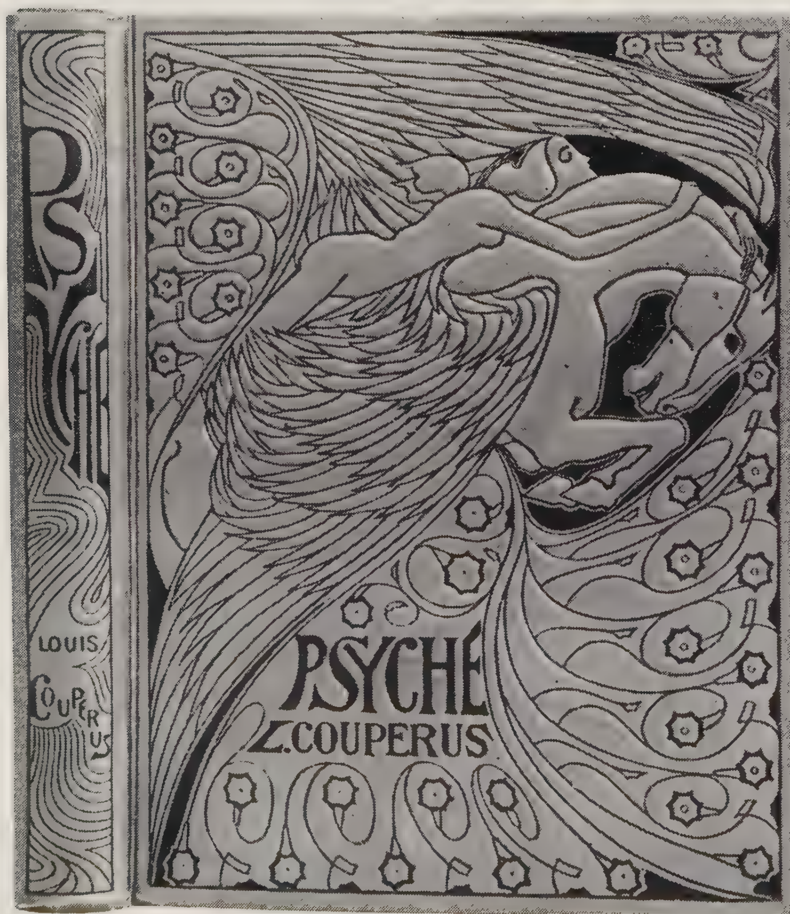
Zo harmonisch en gaaf van bedoeling en realisatie als ornament en illustratie in dit boek in hun samenhang zijn, zo weinig verband is er tussen deze beide elementen en de tekst. De versiering is geheel gelithografeerd, de tekst is gezet uit de spichtige lettertypen die in de negentiende eeuw het terrein veroverd hadden. Noch naar de techniek, noch naar vorm of kleur was er enig verband tussen versiering en tekst; aan het ideaal van ambachtelijke zuiverheid, zoals William Morris het sinds 1891 met zijn Kelmscott-Press-drukken ook voor de typografie propageerde, beantwoordde in dit Nederlandse werk slechts een deel der uitvoering — de versiering in lithografie. Als geheel was het boek in strijd met de principes van de „Arts & Crafts".

In datzelfde jaar 1893 verscheen ook de door Jan Veth voor Nederland bewerkte editie van Walter Crane's „Claims of decorative art" onder de titel „Kunst en samenleving"; hierboven citeerde ik er reeds uit. De keuze van de tekst van deze voorman van de „Arts & Crafts" door de Nederlandse kunstenaar, die zeer actief was in de vernieuwingsbeweging hier te lande, wijst op een innerlijke samenhang. In de uitvoering van het boek blijkt die in mindere mate. Ook hier is er tegenstelling tussen tekst en versiering, een onaangenaam contrast zelfs: nare, nuchtere en magere lettertjes als in de Gijsbrecht tegenover de forse, rijke houtsnede-versieringen van G. W. Dijsselhof. In één opzicht staan we dichter bij de Engelse beweging: er is een zekere eenheid van techniek, want houtsnede en typografische vorm berusten op hetzelfde drukprincipe. In de vignetten spreekt misschien nog duidelijker dan in Der Kinderens werk een verwantschap met Art Nouveau en Jugendstil. Het Engelse ornament van mannen als Morris was namelijk nog sterk gebonden aan historische, met name middeleeuwse voorbeelden; Dijsselhofs vignetten daarentegen vertonen niets van die aard, ze zijn fris en nieuw — ook nu nog —; „de lange, gevoelige curve" ontdekken we echter sporadisch en werd ook hier niet uitbundig gebruikt.

Naarmate de eeuwwisseling nadert vermeerderen zich de bewijzen, dat een nieuwe stroming zich baanbreekt in de Nederlandse drukkunst. Slechts enkele van de meest sprekende daarvan kan ik noemen.



5



6

Zo maakte C. A. Lion Cachet een omslag v „Dordrecht", uitgave van Morks en Geuze ald Met dit ontwerp bewees hij dat in korte tijd de Ne landse toegepaste grafiek een internationaal niv had bereikt. In 1903 bespreekt Walter von Zur We het tenminste juichend in zijn „Reklamekunst": „ Ornament ist rein linear, von jeder Beziehung den Naturdingen vollständig gelöst, dabei von e stem Linienfluss, phantasievoll erfunden und doch klar, so einfach, so logisch und gesetzmässig, dass in seiner Art klassisch genannt werden kann. D Arbeit weist Lion Cachet einen Ehrenplatz unter Ornamentalkünstlern der Gegenwart an". De „Lini fluss" is er, onmiskenbaar, maar toevallig staat in hier geciteerde boek tegenover de reproductie van omslag een afbeelding van een omslag-ontwerp d Henry van de Velde, internationaal profeet van l' Nouveau; hoe verschillend van geaardheid, het w van deze Belg en de Hollander. Het volkomen eig van Cachet's werk blijkt ook sterk uit het oms van het Maandschrift voor Vercieringskunst uit 18 in hetzelfde werk gereproduceerd. In tegenstelling het Dordrecht-ontwerp, dat geheel „abstract" is, be dit omslag planten-motieven.

Nog iets vroeger, in 1895, ontwierp Jan Too een affiche voor „Delftsche Slaolie" en daa ontmoeten we de vloeiende, zich kronkelende buigende lijnen in ongebreidelde overdaad. In v band met dit affiche kunnen de woorden aangeha worden, die Jan Veth nog enige jaren vroeger, 1893, schreef over Toorop's *tekening* „de drie br den": .... wiegelende golvingen: lijngolvingen die opstuwen, opzwellen, dooreenwringen en zingen, lijk opborrelende bronwateren, zoekend naar e stroomweg, tot zij in brede rhythmen te zamen rijzen lijndeiningen ... lijnen, die wringen en krimpen, sn ken en worstelen, die kronkelend uitbarsten, bidde samenknielen en vluchtende nederslaan ... gil-lijn van hoogen schal, pang-lijnen van sonore vlucht . Veth's geëxalteerde woorden — niet typerend v deze fijnzinnige schilder-schrijver — vertolken tr fend juist de exaltatie die in Toorop's lijnen tot drukking komt en die hij met het slaolie-affiche ov bracht naar de drukpers. Is er iets van Arts & Cra te vinden in dit ontwerp? Allerminst. Art Nouve Jugendstil? Zeer verwant in ieder geval, meer v want dan enig ander Nederlands ontwerp uit d dagen. Maar er dient op gewezen, dat Toorop's o wikkeling naar deze stijl inzet vóór 1890 en dat ze het slaolie-affiche reeds ontstaan was eer de Juge stil zich manifesteerde in de tijdschriften „Pan" „Jugend", aangevangen respectievelijk in 1895 en '

Het eigene in het karakter van de Nederlandse v nieuwingsbeweging kwam eveneens zeer sterk tot ting in de boekversiering, die Th. Nieuwenhuis maak voor de tweede editie van de Gedichten van Jacqu Perk. Voorop zij gesteld, dat er ook in dit boekje ge sprake is van eenheid tussen typografie en versieri (evenals bij de Gijsbrecht in steendruk uitgevoerd Deze versiering echter was op zichzelf toch wel we een daad in die dagen, hoewel men dit thans van zoetige bloempjes en tere sprietjes in lieve kleurtjes ni gemakkelijk zou denken. Jan Veth betoonde zich e thousiast: „Daar is werkelijk iets van het wijdgolvend van den rythmus in een enkel blaadje gevat .

Ik denk er even aan bij de goddelijke kinderlijkhe van Blake." Hier wordt door de tijdgenoot m.i. terech op een heel andere invloed gewezen dan die va de verwante buitenlandse stromingen van de eig tijd. Ook een andere schilderende schrijver — schrijvende schilder — uitte zijn grote ingenome heid: Jacobus van Looy, die „het vertoon: te voele wat voor een ding een boek eigenlijk is, reeds ee volmondige lof waard" achtte.



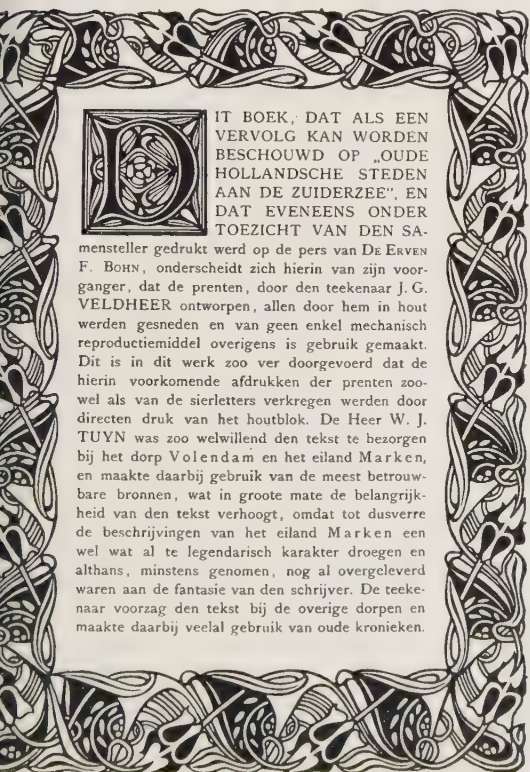
7

G. W. Dijsselhof *Gelithografeerd kalenderblad, 98*

J. Th. Toorop *Bandontwerp, 1901*

J. G. Veldheer *In hout gesneden titelpagina, 1900*

J. G. Veldheer *In hout gesneden randlijst en initial voor „Oude Hollandsche dorpen aan de Zuider-", 1900*



DIT BOEK, DAT ALS EEN VERVOLG KAN WORDEN BESCHOUWD OP „OUDE HOLLANDSCHE STEDEN AAN DE ZUIDERZEE", EN DAT EVENEENS ONDER TOEZICHT VAN DEN SAmensteller gedrukt werd op de pers van DE ERVEN F. BOHN, onderscheidt zich hierin van zijn voorganger, dat de prenten, door den teekenaar J. G. VELDHEER ontworpen, allen door hem in hout werden gesneden en van geen enkel mechanisch reproductiemiddel overigens is gebruik gemaakt. Dit is in dit werk zoo ver doorgevoerd dat de hierin voorkomende afdrukken der prenten zoowel als van de sierletters verkregen werden door directen druk van het houtblok. De Heer W. J. TUYN was zoo welwillend den tekst te bezorgen bij het dorp Volendam en het eiland Marken, en maakte daarbij gebruik van de meest betrouwbare bronnen, wat in groote mate de belangrijkheid van den tekst verhoogt, omdat tot dusverre de beschrijvingen van het eiland Marken een wel wat al te legendarisch karakter droegen en althans, minstens genomen, nog al overgeleverd waren aan de fantasie van den schrijver. De teekenaar voorzag den tekst bij de overige dorpen en maakte daarbij veelal gebruik van oude kronieken.

8

Naar mijn gevoel juichte Van Looy te vroeg op déze manier, maar het is wel veelzeggend, dat hij de aandacht vestigde op het boek als ding, dat als zodanig de aandacht verdient. Veth wijst echter nog op iets anders: het wijdgolvende van den rythmus — inderdaad zijn ook in deze versieringen de curven, hier en daar, die dit ritme aanschouwelijk maken. Maar ze zijn ver verwijderd van Toorop's slaolie-lijnen, nog verder van de golvingen en zwellingen van Eckmann's of Van Rijsselberghe's lineaire boekversieringen.

Er zijn vele namen te noemen van beeldende kunstenaars, die, ieder op eigen wijze, in de toegepaste grafiek uitdroegen, wat in de nieuwe architectuur en beeldende kunst leefde. Het werk van De Bazel en Lauweriks, met iets van Oosterse mystiek, Thorn Prikker, die een markanter, kernachtiger golflijn naar Duitsland bracht; R. N. Roland Holst, die in een bundel „Sonnetten en verzen in terzinen geschreven" van zijn aanstaande vrouw, Henriëtte van der Schalk, naar eenheid zocht in het typografisch ornament en de versiering. Allen staafden zij met hun werk de m.i. juiste stelling van Tschudi Madsen in zijn „Sources of Art Nouveau", dat met name in de schilderkunst en boekkunst gesproken mag worden van een eigen „Nederlandse Art Nouveau" en ik zou zijn opvatting, dat ons land zich op eigen kracht bevrijdde van het historicisme in de decoratieve kunsten zonder reserve willen doen gelden voor de toegepaste grafiek. Met erkenning van de grote verwantschap met hetgeen elders gebeurde en tevens de invloeden, die vandaar ongetwijfeld kwamen toen hier eenmaal de grond rijp was, niet miskennend.

Een stroom van beïnvloeding kwam inderdaad ons land binnen vanuit het vaderland der Jugendstil, maar deze stroom bewoog zich op een niveau, waarop zij het werk der kunstenaars niet bereikte. Wel werd het gebied bereikt waar het werk der pioniers van de *Nederlandse* Art Nouveau geen weerklank vond. De brede massa der typografen vond in de letterproeven der Duitse gieterijen nieuwe letter- en ornamentvormen, die geheel afweken van het gebruikelijke. Daaronder bevond zich werk van de belangrijke figuren uit de Jugendstil, van Eckmann, van Behrens, maar het gros was slappe imitatie, te slapper omdat uit het oorspronkelijke werk maar al te gemakkelijk het weke en zachte werd overgenomen, zonder de vaart en de spanning, die het ornament der kunstenaars mede kenmerkte. De Nederlandse typografische wereld, die niet in staat was te beseffen wat zich in eigen land afspeelde, oordeelde het blijkbaar wel nuttig met de tijd mee te gaan, en dat werd heel gemakkelijk gemaakt: men kocht bij de importeurs wat „moderne" ornamenten, „edellijnen" of hoe ze anders heten mochten en men kon zijn klanten imponeren met het allernieuwste, dat aan de markt was. In feite veranderde er niets, de imitaties van historische ornamenten werden vervangen door andere imitaties, nu van werk van tijdgenoten, en die imitaties werden met even weinig inzicht en begrip als tevoren te hooi en te gras toegepast.

Bladerend in de enige jaargang van „Neêrlands drukkunst en boekhandel", een maandblad uit 1898, vernemen we voortdurend echo's van de Jugendstil. Zowel door de advertenties als door de tekst slingeren zich de stengels van waterlelies en van heggewinde (de Jugendstil had een sterk naturalistische inslag; het werk van een harer markantste figuren, Otto Eckmann, onderscheidde zich mede hierin van dat van Van de Velde). In de tekst vinden wij herhaaldelijk aansporingen tot het copiëren van hetgeen in het tijdschrift „Jugend" te vinden was — de redactie doet er zelf vlijtig aan mee en constateert opgewekt: „Hoevele motieven heeft „Jugend" reeds niet opgeleverd voor modern letter- en cliché-materiaal, dat door tal van bekwame vakmannen hier te lande en in den vreemde wordt gebruikt! Men zie de teekeningen en schetsen en ieder aandachtige bespeurt werkelijk, dat vele daarvan — vervalscht of onvervalscht — hunne verdere diensten moesten en moeten verrichten in de typografie enz." Elders vind ik het verslag van een „Voordracht over den modernen stijl", door een Herr Max Brückner te Leipzig gehouden en door de heer Klaasesz van ons maandblaadje blijkbaar belangrijk genoeg geacht om aan zijn Nederlandse lezers bekend te maken. Ook in dit verslag wordt gewezen op het op grote schaal overnemen — lees: plagiëren — van motieven uit „Jugend". Juist is de opmerking, dat de eigenaardige nieuwe vormen, die de vormen van de nieuwe stijl zijn, van geen geschiedkundige stijl zijn af te leiden. Maar dit was de verdienste van de ontwerpers dier nieuwe vormen, niet van de copieerders. Schmalenbach, in zijn boek „Jugendstil" wijst erop, dat deze stijl als industriële vormgeving een imitatieprodukt is en dat ze, hoewel als zodanig wel een vernieuwing, in het commerciële vlak niet veel meer bracht dan een voortzetting van de stijlimitatie der negentiende eeuw. Voor de typografie — nogmaals: buiten de kring der kunstenaars — geldt dit ten zeerste.

Herr Max Brückner maakte nog een interessante opmerking: „. . . wij weten, dat het publiek typografische werken nog niet veel sympathie toedraagt, omdat de leek er betrekkelijk weinig begrip van heeft." Vier jaar later heeft Jan Kalf iets dergelijks gezegd: „Voor moderne decoratieve kunst hebben onze hedendaagse literatoren allerminst oog gehad, zoodat zelfs de prachtedities hunner werken als typografie weinig meer dan *misdruk* plegen te

BOUWKUNST EN GESCHIEDENIS

LEZING GEHOUDEN VOOR DE VEREENIGING TOT BESCHERMING VAN OUDE GEBOUWEN 1 JULI 1884 DOOR WILLIAM MORRIS

Wij leden van dit genootschap kennen tenminste de schoonheid van het verweerde, door den tijd versleten uiterlijk van een oud gebouw, en hebben allen het pijnlijke gevoeld van dit uiterlijk te zien verdwijnen onder de handen van een „restaurateur"; maar hoewel wij dit allen diep genoeg voelen zou het sommigen van ons toch misschien moeilijk vallen om aan de buitenwereld de ware schoonheid van zulk een oud gebouw te verklaren. Deze ligt niet alleen hierin, dat het op zich zelf schilderachtig en schoon is, noch alleen dat er karakter schuilt in den vorm, dien de oorspronkelijke bouwmeesters aan hun werk gaven, slechts vaag bewust van de vele geslachten, die er op zouden staren; een deel van zijn waarde bestaat hierin, dat, — zooals Mr Ruskin het zoo schoon uitdrukt, spekende over een historisch Fransch gebouw, nu waarschijnlijk veranderd in een

1 1

9

9 S. H. de Roos Kopvignet en initiaal voor „Kunst en Maatschappij" door William Morris, tekeningen, 1903

10 S. H. de Roos Getekende titelpagina, 1903



10

zijn." [1]) Een impuls in de goede richting was voor de drukkers blijkbaar die kant niet te verwachten en zelfs nog veel later, in 1911, klonk een n kreet: „De stroom, die onze letterkunde heeft verjongd, beroerde ook de bruikskunsten, waartoe het boekdrukkersvak behoort, waarmede gij schrij en taalkenners zooveel in aanraking komt. Waarlijk, neem er nota Immers, het kan, het mag U niet onverschillig zijn hoe het gedrukte w ter lezing wordt geboden." Aldus schreef de tekenaar en ontwerper S de Roos in „De Boekzaal" naar aanleiding van een bar slecht verzo uitnodigingskaart voor een vergadering van de Maatschappij der Ne landsche Letterkunde. S. H. de Roos behoorde tot een jongere generatie vernieuwingsbeweging. Onlangs vertelde hij mij, dat men in de kring, wa hij werkte — de kring rond „Het Binnenhuis" van Berlage, Hoeker en den Bosch — heel oneerbiedig sprak van „Lard nouveau". De kritische ding ten aanzien van de rondingen en zwellingen kon wel haast niet ko en duidelijker — op papier althans — worden uitgedrukt. Deze kriti houding bracht De Roos mee in de typografie, waar hij als gelijkgez de drukker B. Modderman ontmoette, die tezamen met de belangstelle en zeer ter zake kundige liefhebber J. W. Enschedé een offensief had ing voor de zuivering der Nederlandse typografie, voor de herleving der d kunst in Nederland. Zij zochten die vernieuwing niet in de versiering, m in het zorgvuldig zetten, in de goede letterkeuze, in de juiste verdeling, in goede druk. Kortom, in het zo goed mogelijk beoefende ambacht als b voor het goede produkt, dat zuiver van stijl en daardoor mooi zou Als drukletter propageerden zij voornamelijk een Frans type, ontwor door Eugène Grasset, dat wel enige typische Art Nouveau-kenmerken Tegen de Duitse invloed nam Enschedé stelling, hij fulmineerde tegen „Sezession", hij noemde de door Eckmann ontworpen letter: „... mij v gevallig, maar niet sympathiek... teveel een Duits karakter... ongesc voor Nederlandse behoeften." [2]) De Roos noemde dezelfde letter „... geniale creatie... omdat (zij) zoo volkomen aansluit bij de lijn van modern ornament... maar het is haar ongeluk." [3]) Tegenover het afwij van het Duitse staat een herhaaldelijk uitgesproken voorkeur voor de Fra geest. De meest typische Art Nouveau-letter uit Frankrijk, de Auriol, w echter niet door hen aanvaard, voor zover ik dat kon nagaan.

Deze mannen hebben met hun woord en hun voorbeeld een definiti wending in de Nederlandse typografie gebracht. Dat daarbij van invloe uit de sfeer der Jugendstil geen sprake was moge uit het voorafgaande re blijken, het wordt echter bevestigd door het uiterlijk en de inhoud vier door Modderman uitgegeven „Drukkersjaarboeken" (1906—1910), w aan Th. Molkenboer, Georg Rueter en De Roos meewerkten en waarin m vergeefs zal zoeken naar de lange, gevoelige curve. De Roos' eerste bo verzorging — voor William Morris' Kunst en Maatschappij — toont in versiering van de titelpagina nog wel dat de zin voor het beweeglijke h niet vreemd is en ook in zijn latere drukletter-ontwerpen blijkt dat. Maar v belangrijker is de zin voor een eenvoudige, logisch-constructieve opbouw v de pagina die uit dit boek sprak en die in zijn verdere werk zich steeds dui lijk zal blijven manifesteren. Het is een stijl waarvoor zich zijn populair gew den drukletter, de Hollandsche Mediaeval, van 1912, zeer goed bleek te len

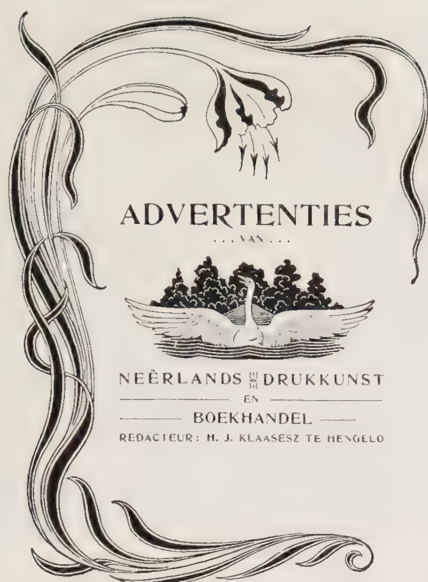
Pas in de periode van 1900—1910 en in werken als de genoemde Mor uitgave manifesteren zich in de Nederlandse typografie dus de tendens die ten grondslag liggen aan Morris' werken met zijn Kelmscott-Press: drukwerk als organisch geheel, waarin alle samenstellende delen — pap letter, ornament, illustratie — harmoniëren.

Ook in de Jugendstil ontmoet men deze tendensen, volgens Schmi Künsemüller wordt voor het eerst in het tijdschrift „Jugend" getracht te en illustratie tot een harmonische verhouding te brengen. [4]) De schrijver tek er bij aan, dat daaruit de invloed van Morris spreekt. Belangwekkend ook het citaat iets verderop in hetzelfde boek, waarin gezegd wordt dat betekenis van het „moderne" voor de boekdrukkunst niet lag in de nieuw uiterlijke vormen, maar in het erdoor gewonnen inzicht in de eigenlijke ta der typografie. [5])

Verwantschap in principe is er zo beschouwd dus wel bij deze Nederland met Morris en met „Jugend", maar in de uitwerking van dit principe is verschil heel groot. Mag er al gesproken worden van overeenkomst, dan die er enigermate met Morris — en vooral met degenen die, door h geïnspireerd, in Engeland verder werkten — maar zeker niet met de Dui beweging der golvende en vloeiende lijnen.

Toen, gestimuleerd door de activiteit van de hierboven genoemde gro de drukkers in ons land gingen beseffen, dat zij een andere weg moesten

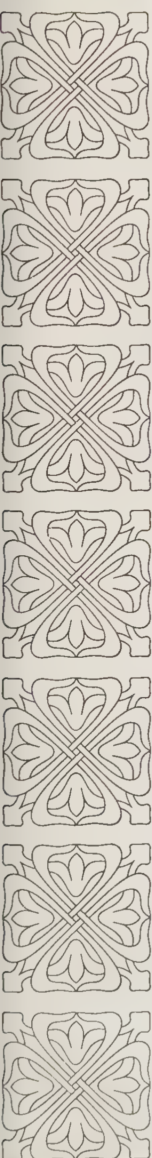
[1]) In Bulletin Ned. Oudheidk. Bond, 1902, pg. 111, 194, geciteerd door Gerard Brom „Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw".
[2]) In: De Grasset-letter, 1904
[3]) In: De Moderne Drukletter, Onze Kunst, 1907.
[4]) Schmidt-Künsemüller, William Morris und die neuere Buchkunst, pag. 114.
[5]) ibid, pag. 116, uit een artikel van Heinrich Hoffmeister in het „Archiv für Buchgewerbe



11

Tussentitel uit een drukkerstijdschrift, zetterij-ontwerp met toepassing van de handel verkrijgbare vignetten van Duits fabrikaat, 1898

Pagina met typografische ornamenten, zoals die door lettergieterijen orden gefabriceerd en in de handel gebracht, ca 1905



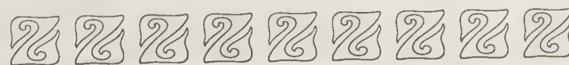


Pictura=Ornamenten, Serie 9



Minimum 5 Kilo, à *f* 3.75 per Kilo

Lettergieterij „Amsterdam" voorheen N. Tetterode



12

konden inslaan, was de Jugendstil een overwonnen standpunt en was de strijd onder meer juist gericht tegen de afval ervan in de zetkasten. In T. T. Winklers „Maandblad voor Typografie" wordt in 1910 in een terugblik op de laatste jaren opgemerkt, dat „niet slechts het publiek zich zat had gezien aan de „jeugdlijn", ook de kunstenaars waren krullensmoede geworden" en evenzeer was de boekdrukker „die slingerende lijnen beu."

De winst van het tijdperk tussen 1890 en 1900 was, dat kunstenaars zich intensief waren gaan bezighouden met de typografische vormgeving; na de eerste jaren van de nieuwe eeuw drong, heel langzaam aan, het inzicht bij de drukkers door, dat die kunstenaars niet beschouwd moesten worden als onwelkome indringers, maar dat zij een belangrijke taak te verrichten hadden in het vak. Langzaam ging het zeker: de gedachte is ook thans nog bij lange na geen gemeengoed.

Onder deze kunstenaars waren er, die nog lang in hun werk de invloeden van de beweging der negentiger jaren lieten bemerken.

De lange, gevoelige curve leeft nog in de boekversiering van J. B. Heukelom voor „De heilige vreugden des levens" uit 1919. Leo Visser ontwierp voor de Lettergieterij „Amsterdam" in 1918 vignetten, die een vreugde verraden in golvende, slingerende lijnen, en niemand minder dan H. Th. Wijdeveld maakte in 1918 een ontwerp voor een schuldbekentenis van een Staatslening, waarop men vindt: veel slingers en bogen, ontspruitend aan de hoeken en het vlak overdekkend. Binnen de velden waarin het geheel is verdeeld, is sprake van asymmetrie, door omgekeerde herhaling ontstond tenslotte toch een symmetrisch geheel. Is het al te gewaagd, in Wijdevelds kort daarop ontstane „Wendingenstijl" een voortzetting te zien van een stijl, die reeds lang zijn jeugdige frisheid, zijn „zweepslag"-karakter verloren had? Een voortzetting dan, waarin de krullen en slingers vervangen waren door rechte lijnen en rechthoekige vlakken, die echter evenzeer een uitsluitend versierend karakter hebben. Dit zou dan kunnen gelden als een wel heel onverwacht bewijs, dat de Jugendstil in de Nederlandse typografie toch nog een groter invloed heeft gehad, dan men geneigd zou zijn aan te nemen. De Wendingenstijl is echter verdwenen met het blad van die naam; de beweging van 1903 — waarvan De Roos de centrale figuur is geworden — heeft doorgezet en bleek in staat tot het uitdragen in brede kring van haar beginselen. Daarnaast ontwikkelde zich een nog sterker op Engeland gerichte typografie met J. van Krimpen als belangrijkste vertegenwoordiger. In 1916, vóór Wendingen nog, was „De Stijl" geboren, in volkomen oppositie tegen al het andere en met een inspirerende kracht, die in de typografie van heden nog doorwerkt. Van een dergelijke diepgaande en vèrstrekkende invloed kon bij de Jugendstil m.i. geen sprake zijn, ze was daarvoor in haar uitingen te individueel, te grillig.

Ik moge dit, ondanks zijn lengte onvolledige, overzicht besluiten met een citaat van Piet Zwart:

De oude typografie (niet de oudste) was statig statisch gebouwd: as, symmetrie. Wordt in de 19e eeuw tot een stupide, verveeld en vervelend recept. De uit angst geboren vergissing van Morris c.s. de *baloriġheid der Jugendperiode,* *) brengen daarin geen verandering; vermeerderen slechts het ontypografisch karakter. Marinetti (1911) en Dada (1919) brengen revolutie, maar geen duidelijke oplossing. Wel „De Stijl" (1916). Eerst echter omstreeks 1922 krijgt de functionele typografie haar gezicht.
(uit: Het typografisch gezicht van nu en functionele typografie; Prisma der Kunsten, no. 3, 1937).

*) Cursivering van mij. D. D.

Lijst van gebouwen in Art Nouveau in enkele steden van ons land

De lijst maakt geen aanspraak op volledigheid. Zij is na een bezoek aan de betreffende steden samengesteld door R. Blijstra; de lijst Rotterdam is samengesteld door de heer L. Gans, Den Haag en Amsterdam door L. Gans en R. Blijstra.

Inlichtingen omtrent bijzonderheden en aanvullingen (deze zijn gecursiveerd) werden ons verstrekt door de Gemeente-secretarie te Almelo, de directeur van Gemeentewerken te Amersfoort, de directeur der Gemeentewerken te Apeldoorn, het Gemeente-archief te Arnhem, het Gemeente-archief te Breda, de directeur van Openbare Werken te Delft, de waarnemend directeur van Openbare Werken en Volkshuisvesting te Dordrecht, het Gemeentebestuur te Enschede, de waarnemend gemeente-archivaris te 's-Gravenhage, de archivaris der gemeente Groningen, de adjunct-directeur der Gemeentewerken en -bedrijven, de archivaris der gemeente 's-Hertogenbosch, de directeur der Gemeentewerken te Kampen, het Gemeente-archief te Leeuwarden, de gemee archivaris te Leiden, Burgemeester en gemeente-secretaris Meppel, de directeur van Openbare Werken te Roosendaal, archivaris der Gemeente Rotterdam, de archivaris der gemee Tilburg, de archivaris van het oud-archief der gemeente Utre de gemeente-secretaris van Zaltbommel, de archivaris der meente Zutphen, de kommies belast met de zorg voor het nie archief der gemeente Zwolle. Het gemeente-archief van Ams dam deelde ons mede, dat het ons de gevraagde inlichtin (bouwjaar, architect en zo mogelijk nadere bijzonderheden) kon verstrekken.

Men zal zien, dat enkele van de door ons aangeduide pan door de betreffende autoriteiten niet als in Art Nouveau Jugendstil gebouwd worden beschouwd. Wij hebben hun men niet nader aan de onze getoetst, omdat het in onze bedoel lag, niet verder te gaan dan een zeer voorlopige lijst. Het bou jaar van enkele panden geeft voorts te denken: er zal o enkele gebouwen nog wel te twisten zijn. Wij danken de betr fende autoriteiten voor hun vaak zeer uitgebreide inlichting

R. Blijs

Almelo

Wierdensestraat 10 (?)
Marktplein 17a
Marktplein 12
Dagblad van het Oosten, Groote Straat 94
Groote Straat 101, hoek Schokland, *verbouw 1922 M. H. Krabshuis*
Groote Straat 127, bakkerij 1910
Groote Straat 71 *vernieuwing van een lichtkozijn 1916, architectenbureau Gebr. Wolff en Th. J. van Elsberg*
Groote Straat 2
Groote Straat 9
Groote Straat, hoek Oranjestraat
Hagengracht 40/42/44/46

Amersfoort

Bergstraat 37
Apotheek, Utrechtsestraat 45, *verbouwing 1906, W. van Schaik*
Varkensmarkt 13, *1905, M. Salomon*
Langestraat 39, *1919 verbouwing W. J. Kaasgaren*
Langestraat, hoek Zevenhuizen, *verbouwing 1907, Eysvogel*
Station, met name tegeltableau in trappenhuis in- en uitgang

Amsterdam

Rokin 44
Rokin 37-38
Raadhuisstraat 42 en 44
Nieuw Engeland, Koningsplein 2
Kreymborg, Leidsestraat
American Hotel, *hoek. W. Kromhout 1901/1902*
Café De Kroon, Rembrandtsplein 17
Singer, Kalverstraat 60-62
Kabouterhuis, Amsteldijk 196
Hollenkamp, hoek Oudezijdsvoorburgwal en Damstraat 1/9
Van Beek, Oudekerksplein 60
Heiligeweg 49/51
Dik, Leidsestraat 64
Ritz Lounge, Leidsestraat 93
Politiebureau, Leidseplein 13/15/17
Keizersgracht 766
Prinsengracht 802
Utrechtsestraat 136
Rokin 69
Frederiksplein 16/18
Keizersgracht 259
Keizersgracht 508 a
Jan Luykenstraat 64
Jan Luykenstraat 15 en 17
v. d. Veldestraat bij Jan Luykenstraat, tegeltableau 1902
Roemer Visscherstraat 46, portaal
Galerie de la Bourse, Nieuwendijk hoek Nieuwe Nieuwstraat
N.Z. Kolk 25 (Amsterdamse School?)
N.Z. Voorburgwal 23
N.Z. Voorburgwal 68/70
N.Z. Voorburgwal 112
Haarlemmerstraat 60
Haarlemmerstraat 83
Haarlemmerstraat 43
Haarlemmerstraat 128 (?)

Apeldoorn

Hof van Gelre, Hoofdstraat 21, *1906, J. A. Wijn*
Hoofdstraat 37/39/41/45 *1899*
Hoofdstraat 61/61a, pui verbouwd, *1903, A. van Driesum Szn*
Hoofdstraat 70, bovenbouw, *1908, H. Kwakkel*
Hoofdstraat 98/100/102/104, bovenbouw *98, ± 1914 J. A. W 102, 1908, J. A. Wijn*
Raadhuisplein 2/4, *1908, A. van Driesum Szn*
Raadhuisplein 3, *1910, J. A. Wijn*
Van Haren, Hoofdstraat 103, bovenbouw
Hoofdstraat 104, *1911, A. van Driesum Szn*
Hoofdstraat 113, reeds verwaterd, *vóór 1893*
Hoofdstraat 117, reeds verwaterd, *± 1914*
Deventerstraat 9/11/13/15, alleen 13 nog gaaf, *9, bovenpui, J. Wijn, onderpui herbouwd, No. 11, ± 1914, No. 13, ± 1902*
Hoofdstraat 131 *(gebouwd als bakkerswinkel), 1900*
Hoofdstraat 137/139, 137 alleen bovenbouw, 1902, *A. v Driesum Szn*
Gebr. Noteboom, Hoofdstraat 142, hoek Paslaan, *1903, J. A. W*
Hoofdstraat 143, zwak, *1902*
Hoofdstraat 145/147, bovenbouw, *1912, J. A. Wijn*
Hoofdstraat 144, eerste verdieping, *1903, J. A. Wijn*
nieuwe pui goed aangepast, *1938, D. B. A. Methorst*
Hoofdstraat 146/148, *± 1905*
Hoofdstraat 160, *± 1903, J. A. Wijn*
Hoofdstraat 176/178/180, verwaterd, *J. A. Wijn*
Hoofdstraat 19-19b (onderpui) *1917, J. A. Wijn*
idem, bovenwoning, 1928, J. H. Klosters
Deventerstraat 18 (postkantoor) 1907, het Rijk

Arnhem

Zijpendaalseweg 2, *1904, W. Diehl, volgens architect niet b horend tot Art Nouveau*
Vijzelstraat 23, *1908, W. T. J. Eich*

Breda

Markt 27, *1907, F. P. Bilsen*
Korte Brugstraat 14a, *1909, F. P. Bilsen*
Lange Brugstraat 8, *1911, P. A. Oomes en L. v. d. Pas*
Lange Brugstraat 17/19, *bovenbouw, 1907, J. Timmers*
Lange Brugstraat 42, *1902*
Tolbrugstraat 8/10, bovenbouw, *1901, P. A. Oomes en L. v. d. Pa*
Karrestraat 6, bovenbouw, *1904*
Eindstraat 6, *1912*
Eindstraat 27, bovenbouw
Ginnekenstraat 2, *1927, P. A. Oomes Jr*
Van Coothplein 23
Prinsenkade 2, *1902, P. A. Oomes en L. v. d. Pas*
Haagdijk 71, *1909, P. A. Oomes en L. v. d. Pas*
Halstraat, pui (De koperen Veste), *1901, F. P. Bilsen*
Boschstraat 5, *1902, F. P. Bilsen*
Veemarktstraat 22a, *1897, F. P. Bilsen*

Delft

Binnenwatersloot 24, pui, *1905, C. J. L. Viersbergen*
Brabantse Turfmarkt 69, *1904, C. J. L. Viersbergen*
Jacob Gerritsstraat 7-9, pui, *1911*
Cameretten 1, *1899*

venter
nk 100/101
weermakerij (?), Broederenstraat 5
ote Poot 1, invloed Berlage
nge Bisschopstraat 20, in richting Amsterdamse School
zenbaan 49/51

ordrecht
uiweg 77, *1914, Van Buren*
oorstraat 431, *1901, C. di Tenenti*
oorstraat 370, pui, *1917, J. v. Wel*
oorstraat 420, *1906, A. Ek AJzn*
oorstraat 422, *1906, A. Ek AJzn*
schbrug 2, ± *1915, Van Bilderbeek*
oorstraat 292
oorstraat 335(?), *1917, C. di Tenenti*
oorstraat 273, *1897, H. A. de Reus*
oorstraat 269, pui, *1905, C. di Tenenti*
schstraat 25, veilinglokaal, H. A. Reus
est 19
oningin Wilhelminastraat 56, *1899, J. C. Schotel*
ationsweg 3/5, ± 1906

nschede
potheek, Haaksbergenstraat 2, balkon, zeer dubieus, eigenlijk itatie klassicisme *1901, vermoedelijk Cuijpers*
arktstraat 6 (1905)
averstraat 20, *1907, G. Beltman A.Gzn*
urgemeesterstraat 1, *1907, J. C. Kromhout v. d. Meer*
urgemeesterstraat 3, *1908, H. Reijgers*
urgemeesterstraat 7, *1909, A. L. Clemens, Azn*
urgemeesterstraat 11, *1911, A. L. Clemens Azn*
urgemeesterstraat 17, bovenbouw, *1911, A. L. Clemens Azn*
engelosestraat 20/22, *1912, B. v. d. Woerd*

Gravenhage/Scheveningen
ircus, Palacehôtel, Oranjegalerij en winkelgalerij voor het urhaus, *1903/1904, W. B. van Liefland*
evers Deynootweg 61, *1903/06*
evers Deynootweg 93, *1904*

Gravenhage
entraal Hôtel, Lange Poten, *verbouwd, Joh. Mutsers jr en H. J. ammers, later nog vele andere verbouwingen o.a. 1910 door . van Nieuwkerken en omstreeks 1917 door Prof. Ir J. A. .G d. Steur*
room en Dreesman, Spuistraat 45/47, *1910*
enestraat 43
enestraat 29, *verbouwd 1905*
enestraat 17
roenmarkt 25/26
ieuwstraat 1/Groenmarkt 33
roenmarkt 29, *vroegere politiebureau, in 1893 verbouwd door enst van gemeentewerken vermoedelijk de stadsarchitect Schadee*
oogstraat 9a
oogstraat 30
laats 20
oordeinde 6
oordeinde 12, *1902/1903, Z. Hoek*
oordeinde 11
oordeinde 42/44/46, *1901, L. de Wolf*
oordeinde 58, *toestemming verkregen tot het aanbrengen van n erker in 1904*
oek Heulstraat/Kneuterdijk
eulstraat 3/7/11/13/23
oordeinde 43, *1900/01, Z. Hoek*
oordeinde 47/49
oordeinde 136
oordeinde 196
Valdeck Pyrmontkade hoek Laan van Meerdervoort
aan van Meerdervoort 215
nna Paulownaplein 11/12/13/14, *1899*
an Speyckstraat 30
rinsegracht 42, dagblad Het Binnenhof, *in 1908 toestemming tot et aanbrengen van pilasters*
riehoekjes 3, verbouwing ± 1910
enneweg 5
enneweg 56, *verbouwd in 1898, Bosboom,* zie Forum, 1954 z. 422
rinsenstraat hoek korte Molenstraat
Iolenstraat 50-50a, winkelpui
neuterdijk 3
Kneuterdijk 9 hoek Hoge Nieuwstraat
Hoogstraat 30
Prins Mauritslaan, hoek Fred. Hendriklaan
Statenplein 3a/3/2/1
Statenlaan 1 tot 71, vooral glas in lood, gekleurde steen en ijzerwerk, hele Statenlaan vreemd mengsel van Art Nouveau en imitatie-Renaissance; men kan bijna voor wat gehele Statenlaankwartier betreft van een „Haagse" Art Nouveaustijl spreken met als centrum Willem de Zwijgerlaan en Frederik Hendriklaan
Piet Heinstraat 99/101
Piet Heinstraat 103 glas in lood
Piet Heinstraat 111 annex v. Galenstraat
Witte de Withstraat 1c glas in lood
Witte de Withstraat 9
Weimarstraat 1, pui
Prins Hendrikstraat 106/108 pui
Prins Hendrikstraat 98/100/102/104 pui
Prins Hendrikstraat 86/88, pui
Prins Hendrikstraat 43, ingang
Zoutmanstraat 40c (?), rococo consolesteun
Zoutmanstraat 45, bovenbouw
v. d. Spiegelstraat 1 pui glas in lood

Groningen
Peek en Cloppenburg, Herestraat, *verbouwing 1904, P. M. A. Huurman*
Zuiderdiep, hoek Eerste Drift, Nieuwsblad van het Noorden, *1902, G. Nijhuis*

Hengelo
Nieuwstraat 26, pui, 1905
Nieuwstraat 24
Nieuwstraat 6
Enschedesestraat 13/15
Langestraat 3/5
Burgemeester Jansenplein 1 ?

's-Hertogenbosch
Markt 57, *1902-1903, K. C. Suijling*
Nieuwstraat 23/27, *1905, F. M. J. Pastoor*
Koningsweg 45/47, *1909/10, C. Hartman, bouwkundig aannemer*
Koningsweg 107/109, *1908/09, C. Hartman, bouwkundig aannemer*
Koningsweg 111/113, *1910/11, J. van den Berg*
Koningsweg 115/117, *1913, J. van den Berg*

Hilversum
Hof van Holland

Kampen
Oudestraat 124, hoek Botermarkt, *1912, verbouw*
Botermarkt 2 en 4, *resp. 1940 en 1923, verbouw (geen Jugendstil)*
Oudestraat 148, *1924, K. Westerhof, verbouw*
Broederstraat 21, alleen pui, *1923*
Oudestraat 122, twijfelachtig, *1905, G. B. Broekema*
Oudestraat 57, met imitatie-Renaissance, *1928, G. B. Broekema*
Oudestraat 37, *1927*
Oudestraat 28, twijfelachtig, *1906, H. de Groot*
Oudestraat 24, erker, *1906, G. B. Broekema*
Koornmarkt 16, glas in lood, *1911, K. van der Kamp*
IJsselkade 18/19/20, vermengd met imitatie-Renaissance, *1907, G. B. Broekema*
Oudestraat 94, twijfelachtig
Oudestraat 59, van Gelder, overgangsbogen
Oudestraat 26, H. de Graaf, 1906, verbouw
Oudestraat 22, 1906/08, verbouw
Geerstraat 29, twijfelachtig
Geerstraat 36, 1906, gedeeltelijk pui
Brantsgang 1, 1899
Burgwalstraat 9, K. van der Kamp
Vloeddijk 25/26
Vloeddijk 57a-57b, 1901/1902, Gemeentewerken (opz. J. A. Reijers)
Vloeddijk 63-63d, 1902
Brigittenplein 6, 1902, typisch uit de tijd der Jugendstil doch niet specifiek kenmerkend

Leeuwarden
Apotheek Voorstreek 58, hoek Tuinen, *1904, vermoedelijk Duitse architect*

Leiden
Lange Mare 53
Vismarkt 2 (uitgebrand)

Nieuwe Rijn 39/40
Nieuwe Rijn 50, *gevel begin XXe eeuw*
Hoge Woerd 18
Doezastraat 1, ± *1900, Jonkman en van Dorp*
Hoge Woerd 22, 1900 à 1905
Breestraat 146
Maarsmansteeg 8
Breestraat 90, 1905, *Jacobus van der Heyden*

Meppel

Hoofdstraat 80, *1907 P. Janzen*
Hoofdstraat 85
Hoofdstraat 73, alleen pui
Hoofdstraat 71, alleen eerste verdieping
Hoofdstraat 48
Hoofdstraat 28, pui, zeer eenvoudig
Hoofdstraat 16, *1915, H. M. Hulsbergen*
Hoofdstraat 12, *1909, Brandsma*
Broekema, Hoofdstraat 27, met imitatie-Renaissance gemengd
Meyer, Grote Markt 5, alleen eerste verdieping
Kerkplein 6, hoekhuis
Hoofdstraat 61, alleen raampui
Drost, Prinsegracht 15a
Hotel Neuf, Stationsweg 51, deur, letters, *1908, P. Janzen*
Woldstraat 5, 1908, G. Otten, winkel beneden verbouwd 1956, boven ongewijzigd

Roosendaal

Spoorstraat 8, *1910, Joseph de Lepper*
Spoorstraat 6?, 1910, *Joseph de Lepper*
Spoorstraat 4?, 1910, *Joseph de Lepper*
Brugstraat 56/58/60/62/64/66/68/70, *1911, J. F. W. van Schaik*
Brugstraat 19/21 (1912), *Joseph de Lepper*
Molenstraat 88, deuren, *1903, O. V. Horsten*
Brugstraat 33, *1907, A. Driessen*
Molenstraat 61
Molenstraat 8, *1913, Joseph de Lepper*
Bloemenmarkt 4
Markt 55
Markt 57
Markt 43, *1911, Joseph de Lepper*
Raadhuisstraat 7
Raadhuisstraat 10
Hoogstraat 14, hek, *1908, Joseph de Lepper*

Rotterdam

Claes de Vrieselaan (aan het begin) zweepslagen boven portalen en ramen, *1904, Gebr. v. d. Zwaal*
Mathenesserlaan 264a, raam en deuromlijsting en interieur, beschildering langs bovenplint, *1903, P. G. Buskens*
Mathenesserlaan 256, hoefijzervormig raam, *1902, J. v. d. Hoog, timmerman*
Mathenesserlaan 254, tegeltableau boven raam en asymmetrische deuromlijsting, *1900, J. v. d. Hoog*
Mathenesserlaan 229, motieven boven en tussen vensters op tweede verdieping, *1900, Kieviet & Van Loon*
Schietbaanlaan 23a, winkelpui, asymmetrische deur en raam, *1900, A. Mook*
Schietbaanlaan 51-b, tegeltableaus boven ramen, motieven langs dakranden en op natuurstenen stukken tussen vensters, *1902, W. Polderman & Zonen*
's-Gravendijkwal 122 (189?), *1896, Klaphaak & v. d. Hulst*
Nieuwe Binnenweg 141/143, *1902, J. C. Meyers*
Binnenweg 129-b, winkelpui, natuursteen en tegels met letters, *1873, H. J. Fruin, H. Meenerbreuker en F. C. F. Grothe*
Binnenweg 144a, winkelpui, bovenlichten met glas in lood tussen ronde houten stukken, *1867, D. v. Ameyden van Duym*
Bergweg 115, *n.a.*
Avenue Concordia 37, *1895, H. W. v. d. Groen*
Schiekade 91, hoek Provenierssingel, *1901, P. G. Buskens*
Botersloot 117 (winkel) (verdwenen?) n.a.
St. Andreasgasthuis (bestaat niet)
Essenlaan 64, 1903, J. P. Stok Uzn
Schiekade 77, 1896, P. G. Buskens
St. Lucia Gesticht Aert v. Nesstraat, P. G. Buskens

Tilburg

Stationstraat 11, *1906, J. v. d. Valk*
Stationstraat 41
Stationstraat 45, verbouwd, *1915, C. F. v. Hoof*
Tuinstraat 2
Nieuwlandstraat 16
Vincentiusstraat 2, *1907, Jos. Donders*
Nieuwlandstraat 41
Nieuwlandstraat 47, *1908, J. v. d. Valk*
Markt 34
Markt 5
Markt 35, *1910, Jos Donders*
Markt 36, *1909, W. G. Welsing*
Markt 37, *1909, Jos. Donders*
Markt 38, *1908, F. C. de Beer*
Heuvelstraat 102
Heuvelstraat 76, *1907, L. Goyaarts*
Heuvelstraat 62, *1905, F. C. de Beer*
Heuvelstraat 56/58, *verbouwd 1906, F. C. de Beer*
Heuvelstraat 53, *verbouwd 1911, J. A. v. Dongen*
Heuvelstraat 28, *verbouwd 1907, Joh. Wayers*
Heuvelstraat 21/21a, *1910, Jos. Donders*
Heuvelstraat 6, *verbouwd 1907, v. d. Schoot*
Heuvel 52, *verbouwd 1942, C. v. Herk*
Heuvel 14, *1906, J. v. d. Valk*
Heuvel 10, *1915, G. v. d. Belt*
Heuvel 105, *uitbr. 1908, F. C. de Beer*
Heuvel 102, *1910, C. J. v. Domburg*
Heuvel 98/100, *1911, C. J. v. Domburg*
Heuvel 88 en 89, *1908, Jos. Donders*
Heuvel 84/85, *1912, A. v. d. Aa*

Utrecht

Voorstraat 6, *1904, R. Rijksen Gzn*
Steenweg 65, *1905, J.H.B. (?)*
Steenweg 37, *volgens archivaris Oudarchief, twijfelachtig*
Oude Gracht 135, hoek Bakkerstraat, *1893, J. H. J. van Lunter*
opmerking van de archivaris, de heer van Campen, dat het jaa
bijzonder vroeg is, er is echter geen andere tekening in het nie
archief
Bakkerstraat, hoek Steenweg, *1906, R. Rijksen Gzn*
Vredenburg 3, *1905, R. Rijksen Gzn*
Leidseweg 2, *1904, J. Verheul Dzn, ook inwendig Jugend*
karakteristieke muurschilderingen door Co Breman. Zie Ne
lands Welvaart, 1917, artikel A. J. Bothenius Brouwer
Janskerkhof 14, *1900, A. Zinsmeister*
Elisabethstraat 15, B. Diks, latere winkel, onderpui
Steenweg 60, 1901, verbouwing 1907, J. A. de Vos, alleen
2e en 3e verdieping is de bouwstijl nog zichtbaar
Steenweg 67, 1905, A. J. H. Buers, misschien Jugendstil, wei
karakteristiek
Bakkerstraat 20, 1905, A. A. Simonis
Bakkerstraat 22, 1912, wellicht zelfde architect of bouwkund
Drift 17, hal trappenhuis, voorgevel al te mooie restauratie
Hollandse Renaissance (dateert van 1595), het interieur moet
1899/1900 zijn

Zaltbommel

Markt 7, *1891, A. M. A. Gulden* (wel wat erg vroeg! R.B.)
Markt 4, vooral deur, *1906, Louis v. Boort*
Boschstraat 2, pui, ornament boven winkelraam, ± *1910*
Gamerschestraat 3, pui onder Renaissance-gevel, *1905*

Zwolle

Nieuwe Haven 4, twijfelachtig
Luttekestraat 46
hoek Luttekestraat-korte Luttekestraat, pui
Luttekestraat 4
Grote Kerkplein met invloed Berlage
Oude Vismarkt 9
Diezerstraat 93, pui
Diezerstraat 36, uitgezonderd pui
Diezerstraat, 3 geveltjes, pui modern
Diezerstraat 20
Melkmarkt 22, pui
Oosterlaan 6
Panden ontstaan in de tijd dat Laurens Krook directeur v
Openbare Werken was (1904-1930)

Zutphen

Turfstraat 14, *1917, H. A. Ezerman*
Turfstraat 8, *1907, P. Broekhuizen*
Bolland, Sprongstraat 4, pui, *1904, D. J. van Loo*
„Geum", Beukerstraat 61, reeds geheel verwaterd, *1912*
Nieuwstad 50, *1913, H. A. Ezerman*
Boompjeswal 14, ± *1910, min of meer Jugendstil*
Coehoornsingel 90-92, ± *1910, idem*
Jacob Damsingel, ± *1910, idem*
Burgemeester Dijckmeesterweg, ± *1910, idem*



'eekend-prijsvraag No. IV

egevens:

de zomer wordt eenmaal per jaar in nmen een V.V.V.-week georganiseerd et de belanghebbende medewerking van Emmer winkelstand.

de winkelstraten presenteren de winliers, onder de weidse naam „braderie", in of meer geslaagde stalletjes voor buinverkoop, met daarin al datgene wat ectaculair of eetbaar is in hun speciale anche.

Het centrum van het dorp stroomt over an slenterende, snoepende vakantiegan-ers, luid toeterend slingeren feesttreintjes oor de trage mensenmassa en verbinden warme worstjes van het centrum met et consumptie-ijs van the theehuis in het os, de feestverlichting en bonte straatersiering met het romantisch duister van Emmer dennen.

De bioscoop geeft doorlopende voorellingen, er is vuurwerk op de es, kortom et is feest.

Er is dan natuurlijk ook een kermis.

Deze wordt gehouden even terzijde van hoofdwinkelstraat op een terrein dat og niet bebouwd is en dus nog enige ren voor deze kermis dienst kan doen.

Op bijgaande situatietekening vindt u n en ander aangegeven.

Het is een terrein met een toevallige orm.

Er voor ligt een tegelplein, dat gebruikt ordt als parkeerterrein tijdens de wekekse markt en voor de autobussen en uto's van de excursies voor ouden van agen, die bijna dagelijks 's zomers in onderdtallen het Emmer dierenpark plen te bezoeken.

Voor het eigenlijke kermisterrein ligt een alletje met de bekende Drentse boom- heester-begroeiing.

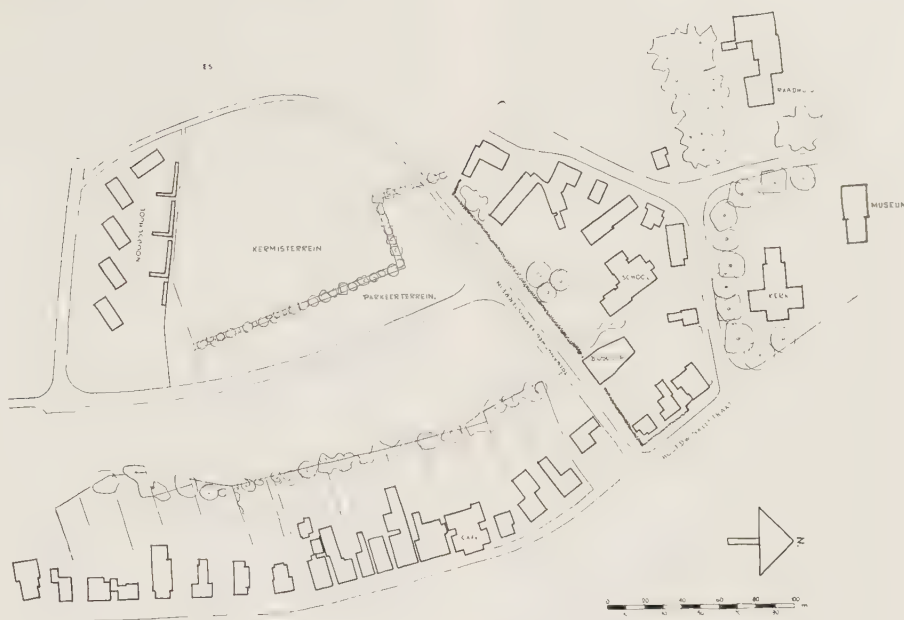
De directe omgeving bestaat uit achterinten van de bebouwing aan de hoofdinkelstraat en de Raadhuisstraat. Oninressant, evenals de barakken van de odschool aan de zuidzijde.

De westzijde ligt open naar de es.

evraagd:

en ontwerp voor een feestelijke ingangsoort met kassa's, bestemd voor dit keristerrein.

Men mag ook aangeven hoe men zich omheining denkt en eventueel een verering ontwerpen ten geleide langs de egangsweg naar het terrein. Een en aner moet eenvoudig te maken zijn en teraard uit- en wegneembaar, zodat het der jaar weer gebruikt kan worden.



Situatie dorpscentrum, behorend bij Weekend-prijsvraag No. IV

Indiening:

Twee weken na het verschijnen van het Forumnummer, waarin het programma is bekend gemaakt, aan de heer A. Nicolaï, Angelsloërdijk 103, Emmen, onder motto, met gesloten naambrief als gebruikelijk. Er wordt geen correspondentie gevoerd.

Jury:

Mevrouw Cora Nicolaï—Chaillet; Y. S. Dijkstra; A. C. Nicolaï, allen te Emmen.

Prijs:

Boekenbon ter waarde van *f* 25,— en recht van publikatie in Forum.

Mededinging:

De prijsvraag staat open voor iedereen, ongeacht lidmaatschap van A. & A. Voor nadere bijzonderheden wordt verwezen naar Forum No. 2, 1958.

Uitslag Weekend-prijsvraag No. II, Abri, Sonsbeek

Ingekomen zijn slechts drie ontwerpjes, waarvan er één ongeldig is. De beide andere ontwerpjes zijn ingezonden onder de motto's „Duet" en „plaat & muur".

Motto „Duet"

De situatie aan de vijver is goed, het betrekken van het water bij het beeld is een aardige vondst, helaas komt in de relatie abri/beeld, het beeld te weinig tot zijn recht.

De opbouw van de abri en het gebruik der materialen is niet simpel genoeg. De abri is te veel een gebouwtje geworden.

Motto „plaat & muur"

De situatie is aantrekkelijk, doch de ingraving is minder gelukkig. De plaatsing van het beeld is goed. Ook hier is de abri t.o.v. het beeld te veel uitgegroeid. Jammer, dat de ontwerper het nog nodig vindt een paar reliëfs aan te brengen. De keuze van de materialen is goed.

Conclusie

De jury is eenstemmig van oordeel dat geen der ontwerpjes de relatie tussen abri en beeld goed heeft aangevoeld en kan geen aanleiding vinden een prijs toe te kennen.

Arnhem, 23 september 1958

P. Bruins, Architect/Stedebouwkundige
Piet Slegers, Beeldhouwer
E. J. P. van Ede, Architect

Rectificaties

In „Forum" No. 7, op blz. 222 werd abusievelijk vermeld bij de foto van het scheepsinterieur van wijlen Prof. Eschauzier, dat dit de „eerste-klasse afdeling van het m.s. Willem Ruys" zou zijn. In werkelijkheid is die afbeelding een van de eerste-klasse rooksalon van het s.s. Nieuw Amsterdam.

De Directie van de Holland-Amerika Lijn maakte ons op deze onjuistheid attent.

De foto met plattegronden op blz. 223 is de eerste-klasse afdeling van het m.s. Willem Ruys.

Door achteloosheid onzerzijds is in het Eschauzier-nummer niet vermeld, dat een deel van het gepubliceerde materiaal was afgestaan door de redactie van het Bouwkundig Weekblad. Aangezien deze welwillende geste door ons beschouwd wordt als een begin van samenwerking betreuren wij dit verzuim des te meer.

Een zeer storende zetfout is in „Forum" No. 8/9—1958 blijven staan. In het artikel „Waardevolle contacten" op pagina 265 wordt het Genootschap A et A een contribuerende vereniging genoemd, dit moet zijn: constituerende vereniging.

Boekbespreking

Stephan Tschudi Madsen: *Sources of Art Nouveau*. George Wittenhorn Inc., New York, geb. *f* 76,60

De omvangrijke studie van Stephan Tschudi Madsen over de Art Nouveau geeft niet alleen een welkome aanvulling op de hieromtrent reeds bestaande literatuur, zij zal zonder twijfel een standaardwerk blijken te zijn, dat men, indien men nader op deze stijl in wil gaan, voortdurend zal moeten raadplegen. Dit ondanks het feit, dat de behandeling van de stof nogal onsystematisch is en aanleiding geeft tot verwarring. In plaats van een normaal chronologisch verhaal te geven, voert de schrijver ons eerst naar verschillende landen en geeft voor de Art Nouveau hiervan een karakteristiek. Nu maakt hij ons wel duidelijk, dat vele landen ten opzichte van de Art Nouveau eigen varianten vertoonden, maar het is beslist niet zo, dat deze nationale vormen in die mate afweken, dat men van een zekere zelfstandigheid kan spreken. Als hij dus van de Franse Art Nouveau zegt: „The French rhythm is a whiplash rhythm, a powerful shape producing abruptly contrasted and dynamic movements" (blz. 39) of van de Engelse Art Nouveau „Ashbie's and Liberty's work can hardly be described as Art Nouveau" (blz. 42), als hij op de Oosterse invloeden in de Nederlandse Art Nouveau wijst: „one is tempted to look for the origin of this Art Nouveau, whose typical features seem to have so little in common with that of Western Europe, and which is so markedly flat in its appearance in Orientalism and book decoration" (blz. 60) dan haalt de schrijver een op zichzelf toch tamelijk internationale stijl zozeer uit elkaar, dat van de algemene tendens weinig overblijft. Hetzelfde doet hij ten aanzien van de bronnen: in zijn ijver vindt Stephan Tschudi Madsen zoveel bronnen in de negentiende eeuw en ook daarvoor, dat men zich afvraagt: maar welke bronnen acht hij nu zelf de voornaamste? Daarbij verwaarloost hij dan weer de omstandigheid, dat verschillende van de vooraanstaande Art Nouveau-architecten schilder waren en tevens verzuimt hij naar mijn gevoel de Art Nouveau een maatschappelijke achtergrond te geven, die toch ongetwijfeld aanwezig was. Want al heeft zich het ontstaan van de Art Nouveau grotendeels afgespeeld in de wereld der vormen en al is deze zelfde Art Nouveau ook ten onder gegaan omdat zij niet veel meer dan vormen had te bieden, iets van een contact met hetgeen er „buiten de schoonheid" geschiedde, moet er toch geweest zijn, alleen al omdat hier toch zonder twijfel sprake was van een, zij het ook nog zo aarzelend en vriendelijk, verzet. Nu geeft het onderhavige boek ons een overweldigende hoeveelheid feitenmateriaal (al schiet het ten aanzien van de architectuur, behalve ten opzichte van de bekende namen, nogal te kort) maar een samenvattende bondige mening wordt ons niet gegeven. Dit houdt natuurlijk een beetje verband met het onderwerp: de Art Nouveau is, in overeenstemming met haar vorm, nogal tweeslachtig, welhaast glibberig en de „zuivere" vorm ervan valt moeilijk te bepalen, maar naar het ons voorkomt had het in de eerste plaats op de weg van zulk een omvangrijke studie gelegen om wat orde in de chaos te scheppen. Dat de auteur zich ten aanzien van Louis Sullivan vergenoegt met de opmerking „on the lines we have followed even interiors in Sullivan's Auditorium Building, Chicago, 1888, do not fall within the framework of what we might call Art Nouveau, however original and interesting they may be" (blz. 442) en Frank Lloyd Wright helemaal niet noemt, lijkt mij getuigen van een gebrek aan speurzin, die voor de schrijver van zulk een boek niet past.

Evenwel: het onderwerp is bijzonder ingewikkeld en vooral ook zo moeilijk, omdat de bloeiperiode van deze stijl weliswaar kort en hevig is, terwijl imitaties en „nabloei" nog jarenlang plaatselijk „doorsudderen" en Stephan Tschudi Madsen heeft ons in elk geval een goed gedocumenteerde „onderlaag" verstrekt, die nogal ouderwets uitgegeven, niet erg fraai is geïllustreerd.

R. B.

Algemene Kunstgeschiedenis, in vijf delen, onder redactie van Prof. Dr F. W. S. van Thienen. Uitg. Mij. W. de Haan N.V., Zeist.
Deel III. Van de Renaissance tot ca 1800 in Italië, Frankrijk, De Nederlanden en Spanje.

Naar een mededeling van de uitgevers verschijnt om redenen van redactionele aard deel III vóór deel II, dat echter inmiddels ook reeds van de pers gekomen is. We hopen in een volgend nummer dit te kunnen bespreken.

De prijzende woorden gewijd aan het deel I (zie Forum 9-10, 1957) kunnen we goeddeels voor dit derde deel herhalen: het geheel is prachtig uitgegeven met een overvloed van illustraties. Wel valt het ons op dat verscheidene zwart-wit reproducties wat tegenvallen, dit geldt zelfs ook voor een enkele kleurplaat. Het werk staat hierin achter bij deel I.

De veelomvattende stof werd door tien auteurs behandeld, een veelheid, die specialisatie uitlokte en mogelijk maakte. Alle onderwerpen zijn, voor een handboek, grondig en terzake kundig behandeld. De Italiaanse kunst kwam het uitvoerigst aan bod, de helft van dit deel is eraan gewijd. De behandeling van de schilderkunst in de Nederlanden van 1500—1800 komt er met vierentwintig bladzijden hiertegenover wat karigjes af, vooral in verband met de belangrijkheid die ook hieraan wordt toegekend. Het aantal medewerkers (een vijftal) aan het gedeelte over Noord- en Zuid-Nederland heeft voor- en nadelen: het geheel is er wat bont door geworden en de behandeling der onderdelen vertoont geen gelijkvormigheid.

Ook nu weer gaat er bij de behande
van elk land een kort, verhelderend o
zicht op politiek en cultureel gebied v
af, zodat de kunstgeschiedenis niet
maar in de lucht hangt. De algemene,
knopte inleiding over de begrippen
naissance en Barok is voortreffelijk
veelzijdig. Vooral op het gebied van
Barok worden rake dingen gezegd en
vattingen bestreden. Duidelijk toont
aan welke evolutie het begrip Barok
de diverse landen heeft ondergaan.

Met de opmerking op blz. 24 dat *R*
tauratie een betere term zou zijn
Contra-Reformatie kunnen we ons
verenigen, daar de term *Restauratie*
menteel gereserveerd is voor geheel and
gebeurtenissen. Het is gevaarlijk een
staande, zij het wellicht gebrekkige,
minologie te willen veranderen.

De behandeling van figuren als Mi
Angelo is enigszins verbrokkeld door
bespreking van beeldhouwkunst, schild
kunst etc. in aparte hoofdstukken. I
totale indruk van een dergelijke fig
krijgt men dus niet of moeilijk. Well
zou in enkele gevallen de doorbrek
van de statische compositie aanbeve
verdienen. Overigens is juist het gede
over Italië uitermate belangwekkend
boeiend geschreven.

In de hoofdstukken over Frankrijk
het op dat sommige korte paragrafen
veel in een soort telegramstijl verval
hier treedt de spanning tussen (prijze
waardige) drang naar volledigheid én
perking van de omvang aan de dag.

Het is jammer dat het geruchtmake
boekje van Prof. Hellinga: „Rembrandt
cit 1642" slechts in een noot op blz.
vermeld wordt en ook niet voorkomt
de bibliografie. De beschouwing over
z.g. Nachtwacht zou aan diepte gewon
hebben.

Het slotstuk over Spanje is onda
zijn beknoptheid een gaaf en instruc
geheel geworden.

De opmerkingen, die we hierboven me
den te moeten maken, beoogden geensz
afbreuk te doen aan onze bewonder
voor dit lijvige deel (honderd bladzijd
meer dan deel I). Het heeft juist o
indruk bevestigd, dat we met deze m
numentale kunstgeschiedenis een eer
klas standaardwerk rijker worden. R
ons nog onze bewondering uit te spre
voor de redacteur, Prof. van Thienen,
de auteurs die hem terzijde stonden.

H. Vogelesa

Le Corbusier et son atelier rue de Sèv
35, Oeuvre complète, 1952—1957, pub
par W. Boesiger. Editions Girsberg
Zürich, 1957. Geb. *f* 46,10

Het werk van Le Corbusier leent zi
eigenlijk niet voor een boekbesprekin
Er zijn nu immers reeds zes delen (m
dit mee) van Le Corbusiers Oeuvre co
plète verschenen, helemaal door hemz
geredigeerd en waarschijnlijk gedeeltel
door hemzelf geschreven, al wordt ov

Corbusier steeds in de derde persoon
proken. Een bespreking van het boek
nt dus neer op een bespreking van Le
rbusier, want zoals alles wat deze bij-
ndere man laat doen, geldt ook hier: wat
doet of laat doen is hij zelf. De inhoud
taat uit: l'oeuvre plastique, met inbe-
p van een deurknop te Ronchamp en
dak van de „Unité" te Marseille, de
pel van Ronchamp, de maquette van
klooster de la Tourette, Chandigarh:
eis van justitie, regeringsgebouw, stu-
s van „de open hand" maquette voor
parlementsgebouw, het gouverneurs-
leis, de beplanting. Foto's van het
onhuis voor Mevr. Manorama Sarabhai
Ahmedabad (1955), tapijten, foto's van
la Shodhan, foto's van het huis van de
reniging van katoenspinners te Ahme-
bad (1954), ontwerpen voor het cul-
urcentrum, in het bijzonder het museum
n Ahmedabad, dat blijkens foto's al een
el eind klaar is, ontwerpen en maquette
n een museum te Tokio, ontwerpen van
nités d'Habitation de Grandeur Confor-
, ontwerpen voor een Unité d'Habita-
on te Briey-en-Forêt, Meaux, ontwerpen
n 50 geprefabriceerde huizen van metaal
Lagny, voor de „Jaoul"-huizen te Neuil-
, die nu klaar zijn (ontwerpen in deel V).
Het is heel wat, maar we weten het: Le
orbusier is op het ogenblik hard bezig
veel van hetgeen eertijds slechts theorie
plannen waren, wordt nu verwezen-
kt.

Een ontmoeting met Le Corbusier, zelfs
een boek, is altijd een persoonlijke ont-
oeting. Er valt weinig over hem te theo-
tiseren: men mag hem of men mag hem
et. Dit alles dan met het voorbehoud,
t hij, hoe dan ook, een groot bouw-
eester is.

Eerlijk gezegd: ik mag hem niet erg.
ijn woongebouwen in Marseille, Nantes,
rlijn etc. zijn onmenselijk: de vorm, ook
woonvorm, is geheel opgeofferd aan
Corbusier's denkbeelden. Ik zou niet
aag in die pijpenladen wonen met de
re balkons, die geen enkel uitzicht bie-
n en de sombere (heel moeilijk schoon
houden als er niet echt keurige mensen
wonen met nog keuriger opgevoede
nderen) interne straten. Ik houd ook
et van de wijze, waarop Le Corbusier
slag legt op zijn „architectonische uit-
ndingen", zoals de zonwering, het plas-
che dak, het huis op palen, enz. Na-
urlijk, Le Corbusier doet fantastische
ngen met zijn zonweringen en toch
ud ik niet van een uitlating als deze,
de nauw verscholen arrogantie, de
orspronkelijkheidsmanie" en „prioriteits-
kte", die nu juist in de architectuur
et moest voorkomen, de verwatenheid,
aarmee geconstateerd wordt, dat „zijn"
vinding verkeerd wordt toegepast (blz.
4): „C'est en pays tempéré, à Paris,
e j'ai ressenti les effets inamicaux du
leil à certaines saisons (l'été) derrière
vitrage de verre. Ce vitrage qui est
orable pendant dix mois devient un
nemi à la canicule. Il fallait donc in-
nter quelque chose. C'est dans mon
elier privé de la rue Nungesser et Coli
je souffrais en silence (pour cause!)
que j'ai ouvert l'oeuil sur les brise-soleil, que je les ai imaginés, que je les ai baptisés de ce terme devenu aujourd'hui universel: brise-soleil (sun-breaker). Et aussi universellement connu et exploité ... même de travers!!! Par exemple tel bâtiment d'une aérogare récente dont une façade était garnie d'imposants brise-soleil, mais c'était la façade nord! Dans une autre aérogare, en Orient, munie des brise-soleil imités de la Haute-Cour de Chandigarh; le budget ayant été rogné ... on a supprimé la profondeur des brise-soleil!!! on devine la suite! Le dessinateur pseudo-moderne s'était offert le motif tout cuit pour alimenter son crayon d'épigone." Er zijn zo nog wel meer nogal onsympathieke passages in dit boek, hetgeen niet wegneemt, dat Le Corbusier een groot man is (het stukje begint, naar het mij voorkomt, een beetje op de rede van Antonius uit Julius Caesar van Shakespeare te lijken) en in ieder geval te Chandigarh voor mijn gevoel bewonderenswaardige dingen heeft gewrocht. Dat klooster de la Tourette lijkt me niet erg fraai en Ronchamp ... een geweldig bouwbeeldhouwwerk, ondanks het altaar, dat blijkbaar verkeerd staat, ondanks alles. Maar ook: een werk, dat elke verdere ontwikkelingsmogelijkheid in deze richting resoluut afsluit. Le Corbusier is zijn eigen leerling, voortzetter, erfgenaam: evenals bij Kafka in de literatuur en Picasso in de schilderkunst volgen op Le Corbusier, als ze het wagen de door hem gebaande paden te betreden, uitsluitend epigonen. Dat constateert hij dan ook niet zonder voldoening.

Intussen: Le Corbusier is een groot man. Voor een tijdgenoot zo groot, dat het beter is maar niet een meetlat of zijn eigen (volgens mij nogal willekeurige en in elk geval in de praktijk moeilijk toe te passen) moduul te gebruiken.

R. B.

Sidney Toy, *The strongholds of India.* William Heinemann Ltd. Melbourne, Londen, Toronto, 1957. Geb. *f* 18,—

Dezelfde schrijver heeft een paar jaar geleden een bijzonder leerzaam boek over kastelen in Groot-Brittannië geschreven en daarin is hij heel goed te volgen. Niet dat „The strongholds of India" te moeilijk is, integendeel, alles wordt de lezer met behulp van duidelijke plattegronden en uitstekende foto's bijzonder helder uiteengezet. Het is dan ook een interessante studie over een boeiend gegeven, waarvan ik echter alleen kan zeggen, dat, bij gebrek aan ook maar de elementairste kennis van het onderwerp, mij gebreken, fouten of omissies, indien aanwezig, volkomen zijn ontgaan. De verhalen maken echter een oer-degelijke indruk en men wordt, althans zo ging het mij, een wereld van het bouwen binnen geleid, die zeer romantisch, zeer fraai en geheel onbekend is. Sommige van de bouwwerken lijken zó een rol te kunnen spelen in fantastische, maar nogal wrede sprookjes.

R. B.

Wayne R. Williams, *Recreation Places,* with contributions by Ray McCombs on commercial recreation areas, Ester McCoy on international recreation areas, Whitney R. Smith on recreation for older adults, Robert P. Meyerhof on European playgrounds, California Committee on Planning for Recreation, Park Areas and Facilities on Planning for Recreation and essays defining recreation by David Abrahamsen M.D., Joseph Brown, John E. Burchard, James J. Cox, George Hjelte, Donald Howard, Gyorgy Kepes.

Reinhold Publishing Corporation, New York, 1958. Geb. *f* 74,50

De titel is tevens inhoudsopgave en geeft tevens weer, dat de samensteller het plan heeft gehad om de ontspanning, de recreatie van de mens van alle kanten te bekijken en te analyseren. Is hij daar in geslaagd, vraagt men zich af. Het is heel moeilijk daar een antwoord op te geven, de vraag is maar wat men verwacht. Verwacht men een systematisch wetenschappelijk handboek over de ontspanning in de loop der eeuwen, dan geeft het hoofdstuk „History of recreation" wel een erg onvolledig en geheel op Amerika betrekking hebbend overzicht. Wil men iets weten van „European Playgrounds", een ander hoofdstuk, dan vindt men hoofdzakelijk Indianenterreinen behandeld en dan nog alleen maar in Denemarken, Zweden, Zwitserland en Engeland. De behandeling van de onderwerpen is zeer ongelijk: naast een briljant geschreven essay vindt men een hoofdstuk vol gemeenplaatsen, de plaatjes zijn al even ongelijk van kwaliteit en de opmaak is bijzonder onrustig.

Het boek begint met een inleiding „Who can use this book", maar die inleiding staat vol vragen aan jeugdleiders, onderwijzers, architecten, ouders, niet gesalarieerde jeugdleiders en studenten. Typisch voor de sfeer is het stukje, dat voor de ouders bedoeld is: „Did you know that your home is the most influential recreation department that your child will ever attend? Do you recognize yourself as the leader, the director of recreation, the most important single influence on the determination of your child's interests? Do you know how other people are meeting the same responsability? Would it be valuable to understand what areas of child development you can supply most effectively and when and where you can look for help to supply programs and facilities beyond your scope? What about your neighbour's children? Have you been asked to be a den mother; will you be able to recognize what your pack of cubs need now and through life? This is a source book for you, the busiest recreation director in America."

Het is erg lief, maar naar onze smaak allemaal nogal kinderlijk in de uitwerking. Voorts wat de spelen betreft erg Amerikaans: ik heb bijvoorbeeld geen idee wat Box Hockey, Roque en Goal Hi-Court voor spelletjes of sporten zijn en ik geloof ook niet, dat in Nederland nu

zo wild veel cricket wordt gespeeld, hoe mooi deze sport op zichzelf ook mag zijn. Intussen heeft de volgende zinsnede op het ogenblik alleen nog maar betrekking op Amerikaanse toestanden, en zij is ook in zeker opzicht nogal erg pessimistisch en verward, maar er dient rekening mee te worden gehouden, dat we ook in Europa wel een beetje die kant opgaan. Donald Howard, die de „geest van de tijd" als volgt karakteriseert, zegt in zijn historisch overzicht: „Everybody has been on the move as we became a nation of nomads. Regionalism began to disappear because of this mobility and the more recent effect of television. Television, shorter working hours, labour saving devices, long weekends, caused new cultural and behaviour patterns. Installment buying and the like which leads to enormous overemphasis on things seems to say that Americans are groping for words to say that purpose and direction are missing from their lives. The strain of conformity pretending to be what they are not, makes mental patients out of borderline cases. The churches filling up and the revivalists breaking all records on attendance express the need for identity in an impersonal industrial society. There has been a decline of materialism and a growing spiritual hunger (hoe rijmt de schrijver dat nu met de „overemphasis on things"? R.B.), a yearning for guidance, assurance and the mother image in our maternalistic society. The average working American has 3000 waking hours off the job, equal to fourteen two-week vacations each year (dat lijkt een beetje op het oude grapje, waarin bewezen wordt, dat men eigenlijk nooit werkt!). He is spending $ 30.000.000.000 during these hours, more than twice the sum of the highest European national budget on entertainment, sports, clothing, food, furniture, instruments and other manufactured props of modern leisure activity (dat de auteur kleren en voedsel ook al bij de kosten van vrijetijdsbesteding rekent is iets heel nieuws). The hardworking American pursues the goal of relaxation with dedication and discipline. „I'll have fun if it kills me" seems to be the attitude. Too often, collapse is the product."

Dit citaat is min of meer karakteristiek voor het hele boek: naast opmerkingen die het overdenken waard zijn vindt men gemeenplaatsen en aardig klinkende grapjes, die echter nergens op slaan. De commerciële exploitatie van de vrijetijdsbesteding wordt hier heel nuchter behandeld, hetgeen aanbevelenswaardig is, omdat in Europa het woord vrijetijdsbesteding langzamerhand een ethisch bijsmaakje heeft gekregen.

Het geheel is meer om zo nu en dan eens een hoofdstukje in te lezen en dan op eigen houtje het probleem verder te overdenken dan om houvast te vinden. Maar misschien is dat nog zo gek niet.

R. B.

Catalogus Halbertsma's Fabrieken

Op de architectenbureaus worden de van leveranciers en fabrikanten ontvangen gegevens, folders, catalogi, enz. de laatste tijd in een toenemende mate gebruikt om behalve feitelijke gegevens ook algemene kennis omtrent materiaal en fabricage, c.q. toepassingsgebied, te verstrekken. In enkele gevallen heeft dit zijn nut, men heeft soms behoefte aan het bekijken van mogelijkheden, het lezen van wat dieper gaande detailgegevens en waarbij een foto, een tabel of een detailtekening van werkelijke betekenis kan zijn. Deze kant van de zaak moet men los zien van de vorm waarin deze gegevens worden gebracht; het is een feit, dat in de fabrikantenwereld een neiging is ontstaan, begrijpelijk overigens, om de aandacht op een produkt te versterken door het bieden van een verzorgde uitvoering van de voor het doel vereiste publikaties. Het valt te betreuren, dat voor de dikwijls bijzonder nuttige zakelijke gegevens eigenlijk luxe vormen van publikatie worden gekozen, waarvan de aard eigenlijk in geen verhouding staat tot en zelfs een beetje tegengesteld werkt ten aanzien van het onderwerp.

Een publikatie waarop het woord luxe rechtstreeks van toepassing is, is die van Halbertsma's Fabrieken voor Houtbewerking die zojuist is verschenen en die eerder de indruk maakt van een kostelijk uitgevoerd kijkboek dan van een zakelijke documentatie. De fa. Halbertsma kondigt aan, dat het de bedoeling is geweest om een aantal gegevens in het bijzonder aan architecten te verstrekken, omdat dezen aan het gangbare publikatiemateriaal onvoldoende gegevens konden ontlenen. En dit is ook wel juist. In vele gevallen mist men de maat van een borstweringhoogte van deuren, zoekt men naar de breedte van een stijl of de grootte van een glaspaneel en het is verheugend dat daarin door de fa. Halbertsma wordt getracht te voorzien op een wijze die ook bij andere fabrikanten voorkomt. Maar het is jammer dat men het doel voorbijgeschoten is en niet in de eerste plaats heeft gestreefd naar een duidelijke, gemakkelijk overzichtelijke groepsindeling. Zo moet men werkelijk zoeken naar de scheiding tussen de 35 mm en 40 mm deuren.

De geometrische franje aan de bladen hier en daar betekent nauwelijks iets. De op vele pagina's voorkomende foto's, zowel van het produkt als uit het bedrijf, zijn bij een regelmatig gebruik eerder storend dan nuttig.

Het ware naar mijn mening verstandig geweest indien de fa. Halbertsma besloten had tot een uitgave in twee delen en waarbij het eerste deel gewijd zou kunnen zijn aan plaatjes en de bekende, in de gangbare lyrische toon daarbij behorende omschrijvingen, terwijl de architectenwereld gediend zou zijn met een klein en bijzonder overzichtelijk naslagfoldertje of boekje waarin de bedoelde gegevens met één oogopslag beschikbaar zijn.

Alle respect uiteraard voor de k
die de fa. Halbertsma niet geschr
heeft te maken, maar waarvan he
in de huidige vorm jammer genoeg
worden betwijfeld.

J. Dunn

S. Giedion, *Architecture you and me*, diary of a development. Harvard Un sity Press, Cambridge, Massachu 1958. Geb. *f* 21,65

Dit in het Engels gestelde boekje is wel gelijk aan het Duitse „Archit und Gemeinschaft", Nr. 18 van Row Deutsche Enzyklopädie. Het illust materiaal is wat uitvoeriger en ook derner. O.a. zijn het ontwerp voo opera van Sydney van Joern Utzon, huis van Eduardo F. Catalano te Ral een latere versie van het plan Alexa polder uit 1955, het ronde Sol Friedm huis van Frank Lloyd Wright en piramidale etageblok van André S te Marokko van 1955 opgenomen. artikel van Fernand Léger over monu taliteit en kleur en een paar „Margina alsmede „some words on Fernand Lé zijn toegevoegd. Een post-scriptum, in de Duitse uitgave het jaartal draagt, heeft in de Engelse versie wijziging ondergaan en draagt nu jaartal 1957. De belangrijkste aan ling vindt men in het laatste ho stuk, „Räumliche Imagination" (S Imagination in de Engelse tekst), wa Giedion nu ook Utzon's ontwerp vo opera te Sydney bespreekt en ten zien van de tegenstelling koepel-recht of „organisch-mathematisch" meent, hij hierin geen partij kan kiezen, hij ook nooit partij heeft kunnen k vóór Kandinsky of Miró tegen Mondr

John Liversidge, *Furniture in Roman tain*, with a foreword by Prof. J. M Toynbee. Alec Tiranti, Londen. *f* 9,60

In de fraaie „Chapters in Art" series i boekje, ook weer met mooie foto's en deskundige inleiding, zeker niet een de minst belangwekkende al is het on werp wel erg specialistisch. Toynbee klaart in zijn voorwoord, dat niemand er eigenlijk behoorlijk van op de ho heeft gesteld hoe de Romeinse vil waarvan de plattegronden natuurlijk stekend bekend zijn, gemeubileerd wa voor Miss Liversidge haar boekje schr Zoals overigens te begrijpen valt, stateert Toynbee „that Roman Britain not be understood in isolation from its c tinental and Mediterrean background." boekje is dus nuttig voor twee soo mensen: zij, die de Britse cultuur wi kennen en zij, die zich verdiepen in klassieke wereld.

R


N.V. Fijnhouthandel
Wm. Mallinson
en Zonen
Westzeedijk 565 - Rotterdam
Telefoon 56570 (3 lijnen)
fijnhout
en
edelfineer
MONSTERS OP AANVRAAG



linoleum

decoratief

Het spel van licht en schaduw,
vorm en kleur ontleent zijn bekoring
aan afgewogen contrasten.
Met meer dan 100 kleuren
en schakeringen stelt linoleum
de architect in staat
ook de vloer daarin te betrekken.

krommenie

88-65

Stapel op Pastoe stoelen



De Arne Jacobsen stoel spreekt van frisse originaliteit. Deze stoel geeft meteen een smaakvol accent aan het interieur. Bovendien zit hij prettig, dankzij de veerkrachtige rug. Zo moet een stoel zijn, zo moet een stoel zitten.

U.M.S. - Pastoe - Rotsoord 3 Utrecht. Leverbaar door de goede woninginrichter.

PASTOE

2736

Printed in Holland by Kampert en Helm N.V., Amsterdam